

إميل زولا



13.9.2015

# في الرواية ومسائل أخرى

مقالات نقدية



ترجمها عن الفرنسية

حسين عجة

مشروع «كلمة»  
كلاسيكيات الأدب الفرنسي

إميل زولا

# في الرواية ومسائل أخرى

مقالات نقدية

ترجمها عن الفرنسية  
حسين عجة

مراجعة  
كاظم جهاد

الطبعة الأولى 1436 هـ - 2015 م  
حقوق الطبع محفوظة  
© هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة مشروع «كلمة»

PN710.Z4512 2014

Zola, Emile, 1840-1902.

[Du roman et autres essais critiques]

في الرواية ومسائل أخرى: مقالات نقدية/ تأليف: إميل زولا؛ ترجمة حسين عجة؛  
مراجعة كاظم جهاد. - أبوظبي: هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، كلمة، 2014.  
ص. 477 ؛ 21×14 سم.

ترجمة كتاب: Du roman et autres essais critiques

تدمك: 6-310-17-9948-978

1- كلاسيكيات الأدب الفرنسي المترجم إلى العربية.

أ- عجة، حسين      ب- جهاد، كاظم

لوحه الغلاف: تفصيل من بورتريت لإميل زولا بريشة إدوار مانيه، 1868

يتضمن هذا الكتاب ترجمة لنصوص مختارة من الكتب الأصلية التالية:

Émile Zola

*Le Roman expérimental ; Les Romanciers naturalistes ; Nos auteurs dramatiques ; Le naturalisme au théâtre ; Une campagne.*



كلمة  
KALIMA

[www.kalima.ae](http://www.kalima.ae)

ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة. هاتف: +971 2 6215 300 فاكس: +971 2 6433 127



هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة  
ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

إن هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة مشروع «كلمة» غير مسؤولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وتعبر وجهات النظر الواردة في هذا الكتاب عن آراء المؤلف وليس بالضرورة عن الهيئة.

حقوق الترجمة العربية محفوظة لـ مشروع «كلمة»

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيها التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

في الرواية  
ومسائل أُخرى

مقالات نقدية

# المحتوى

- ديباجة ..... 7  
إشارات ..... 17

## القسم الأول: في الرواية

في الرواية:

- 1- الحسّ الواقعي ..... 21  
2- التعبير الشخصي ..... 31  
3- الصيغة النقدية مطبقة على الرواية ..... 39  
4- في الوصف ..... 47  
ستندال ..... 55

غوستاف فلوير:

- 1- فلوير الكاتب ..... 107  
2- فلوير الإنسان ..... 145  
الأخوان غونكور ..... 205

## القسم الثاني: في المسرح

- مسرح فيكتور هوغو ..... 237  
فيكتور هوغو ..... 287  
الطبيعية في المسرح ..... 297

### القسم الثالث: الكاتب والعصر

345	.....	المال في الأدب
389	.....	كره الأدب
397	.....	الأدب الفاحش
405	.....	الجمهوريات المتصارعة
415	.....	الحبر والدم
427	.....	الطبيعية
437	.....	كيف يُطلعن
447	.....	إميل دو جيراردان
457	.....	هوغو وليتريه
467	.....	كلمة وداع

## ديباجة

ضمن برنامج هذه السلسلة المتمثل في إعادة اكتشاف كلاسيكيات الأدب الفرنسيّ بترجمة عدد من أهمّ نصوصه المجهولة عند القارئ العربيّ، قررنا تأمين إطلالة واسعة على عالم إميل زولا Émile Zola (1840-1902) روائياً وقاصّاً ومنظراً للكتابة الأدبيّة وسجالياً من طراز رفيع. هكذا جمعنا منتخبات من قصصه القصيرة ترجمتها دانيال صالح تحت عنوان «الفيضان ونصوص أخرى»، ويقوم ياسر عبد اللّطيف بترجمة روايته الكبرى «جوف باريس»، وفي هذا المجلّد نقدّم ترجمة حسين عجة لمقالات مختارة لزولا، حرصنا على أن تكون ممثلة لأهمّ إسهاماته النقدية والفكرية.

ينبغي أن نشير بادئ ذي بدء إلى أنّ زولا قد منح فنّ المقالة مكانة أساسيّة في مسيرته الأدبيّة التي جعلت منه رائد «الطبيعيّة» naturalisme في السرد وأحد أكبر أعلام الأدب العالميّ الحديث. فمع أنّه مارس في شبابه مهنة خبير في دار النشر الكبيرة هاشيت Hachette بباريس، وكان بمقدوره أن يعيش منها، مثلما كان بمقدوره أن يعيش لاحقاً من حقوق تأليفه لرواياته وقصصه بعدما حقّقته من انتشار واسع، أقول مع ذلك بقي وقيّاً لفنّ المقالة ومارسه بشغف لا يقلّ عن ذلك الشغف الذي به وضع عمله الروائيّ والقصصيّ. وفي انخراطه الدؤوب في هذا الفنّ، استجاب زولا لضرورات عدّة نلخصها بالصورة التالية. أوّلها أنّ الصحافة فتحت له أبوابها واسعة، لا باستقبال قصصه وفصول

من رواياته فحسب، بل استعانت به ناقداً ومتابعاً لحركة آداب عصره وتحولات مجتمعه. فقرّر، مدفوعاً بطبعه النضالي وإرادته في التغيير، أن يرفع المقال الصحافي إلى درجة من التعمق ونفاذ التحليل ينذر أن نجد ما يضاهاها في صحف فترته وربّما حتى في صحافة أيامنا. ولدى قراءة مقالاته يبدو بوضوح أنّ هدفه لم يكن تديج متابعات أسبوعيّة عابرة بل كان ينطلق في كتابتها من همّ ثقافي عميق ويحتكم إلى برنامج نقديّ شديد التضافر مع برنامج الإبداعيّ. كان يكتب أحياناً مقالات متسلسلة ثمّ يجمعها لاحقاً في مجموعاته النقدية بلا تموير ولا إضافة، فاصلاً بين بعضها والبعض الآخر بأرقام، فإذا بها تشكّل بمجرد اجتماعها دراسات ناجزة وكشوفاً تحليليّة كاملة. هذا ما يمكن أن يلاحظه قارئ هذا الكتاب في الدراسات المكرّسة لفنّ الرواية، ولستندال وبلزاك وفلوبير والأخوين غونكور، ولمسرح هوغو والطبيعيّة في المسرح. ولم يكن زولا في كتابته هذه المقالات، الصحافيّة في الظاهر، ليخل بفصاحته العالية ومرونته الأسلوبية وولعه المشهود بالتفاصيل، ولا يُججم عن ارتياد أعماق مناحي التحليل والتوسّل بأحدث المفاهيم والتصوّرات العلميّة، ساهم هو في ترسيخها في الاستعمال النقديّ ومنحها وضوحاً وصلابة.

دافع أساسيٌّ آخر يتمثّل في شعور زولا الروائيّ بالحاجة إلى مواكبة نقدية ونظريّة ترسخ مبادئ الحركة الطبيعية التي آمن هو بها وفرض نفسه بأعماله رائداً لها وعمل هو ونظراؤه على إعلانها على أنقاض الرومنطيقية، مع إقراره بأنّه ليس هو من ابتكر تسمية الحركة ولا أوّل من بادر إلى تطبيق مبادئها الإبداعية. هذا الشعور بالحاجة إلى مواكبة نقدية لهذه المدرسة هي التي جعلته يأسف في مقالات عدّة لأنّ سانت بوف Sainte-Beuve، الذي بادر في دراسات نقدية رائدة إلى تحليل أثر سيرة الكاتب على



عمله الأدبيّ، قد انحرف عن هدفه الأساس وسقط في ضرب من عبادة الكلاسيكيّين وكترّس دراساته بصورة غير مفهومة للثانويّين من الكتاب. كما يأسف زولا لأنّ هيوليت تين Hippolyte Taine، بعدما بدأ بتقريب الممارسة النقدية من منهج الفيزيولوجيا والعلوم الطبيعيّة ومن المدرسة الوضعيّة positivisme في الفكر، سرعان ما تنكّب لدراسة الأدب واتّجه إلى تاريخ الفلسفة. هذا كلّه جعل زولا يشعر بأنّ عليه أن ينذر، هو نفسه، جانباً من نشاطه الفكريّ للتنظير للطبيعيّة في مجمل ميادينها، روايةً وقصصاً ومحاولاتٍ مسرحية، وهو ما قام به خير قيام، في مقدّماته وبياناته التي مهّد بها لبعض رواياته، كما في مقالاته الصحافيّة ودراساته النقدية. وبتضافر النصوص الروائيّة والقصصيّة لزولا والكتاب الآخرين المنضوين تحت لواء الطبيعيّة، لا سيّما موباسان Maupassant والأخوين غونكور Goncourt، وتنظيرات زولا وبياناته، اكتمل تصوّر الطبيعيّة بما هي حركة أدبيّة تقارب الواقع موضوعيّاً، من خلال المعاينة والتجريب والاستقراء، وتُصحّح شطحات خيال الكاتب بالإنصات العميق لمصادر التجربة. وهنا ينبغي التفريق بين «الطبيعيّة» ومحبّة الطبيعة كما هي معروفة أو متداولة في الوصف القديم وفي الأدب الرومنطيقيّ. فما يقصده زولا وزملاؤه بـ «الطبيعة» هو الطبيعة الإنسانيّة الشاملة، أو تجربة الكائن والمجتمع في حقيقتها الماديّة، يرصدها الكاتب عاملاً بالمنهج الموصوف أعلاه. وبذا تشكّل الطبيعيّة تجديراً للواقعيّة réalisme وتجاوزاً لها في آنٍ معاً. ذلك أنّ سعة الوصف وصدقيّة المحاورات وعمق الاستقراءات والتوثيق الموسع الذي يقوم به الكاتب في إطار كلّ تجربة أو ظاهرة يكتب عنها، هذا كلّه أثرى معرفة الواقع والكتابة عنه، وسمح بالغوص في طبقاتٍ منه لا تُسلم سرّها للمتأمل العجول.

دافع ثالث يكمن وراء تخصيص زولا جانباً لا بأس به من نشاطه لفن المقالة يتمثل في شغفه بالعدالة وانهمامه بالحياة اليومية للكائن الحديث، وبعلاقة الحاكم بالمحكومين، وهي موضوعات تقيم في صلب مشروعه الإبداعي نفسه. هكذا كرس عدداً معتبراً من مقالاته لمشاكل السياسة والمجتمع، عاجلها بدأب لا يُضاهى وبشجاعة نادرة يرجح أن يكون قد دفع حياته ثمناً لها، ما دام صحافيون ومحققون قضائيون عديدون قد قدموا بعد وفاته بسنوات قرائن حادة تثبت أن انسداد مدخنة شقته الباريسيّة الذي أدّى إلى اختناقه كان في الحقيقة من صنع أعدائه السياسيّين الذين كثروا بُعيد نشره بيانه الاحتجاجيّ الشهير «إني أتهم» *J'accuse*<sup>(1)</sup>.

إنّ تعدّد ميادين مقالات زولا ودراساته هو الذي جعلنا، لدى اختيار محتويات هذا الكتاب، نتبع التقسيم الذي لجأ إليه الناقد وأستاذ الأدب الفرنسيّ هنري ميتران لدى إعادته نشر عمل زولا ناقدًا أدبيًّا وسجاليًّا<sup>(2)</sup>.

(1) كتب زولا هذا البيان، كما هو معروف، بمناسبة قضية الضابط الفرنسيّ دريفوس Dreyfus الذي اتهم، بسبب أصوله الإثنيّة، بالتعاون مع الألمان، وحُكِم عليه بالطرْد من الجيش والإبعاد إلى مستعمرة غويانا، ثمّ تمت تبرئته بعد محاكمة وسجالات عنيفة دامت اثنتي عشرة سنة. وكان زولا نفسه قد حوكم بسبب من موقفه الاحتجاجيّ على زيف التهمة وبواعثها العنصريّة، وحُكِم عليه بالحبس لمُدّة سنة وبغرامة ماليّة باهضة، فاضطرّ إلى نفي نفسه إلى إنجلترا، حيث بقي محتفياً أحد عشر شهراً، ولم يعد إلى فرنسا إلّا بعد إلغاء الحكم الصادر بحقه.

(2) عُني هنري ميتران Henri Mitterand، الأستاذ الفخريّ في جامعة السوربون الجديدة بباريس وجامعة كولومبيا في نيويورك، عناية خاصّة بأعمال إميل زولا، فساهم في تحقيق عمله الأساسيّ «آل روغون ماكار»، برواياته العشرين، في خمسة مجلّدات ضخمة، في سلسلة لا بليياد-غاليمار (Les Rougon-Macquart, Gallimard, coll. La Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1960)؛ ثمّ جمع آثاره الأدبيّة الكاملة في خمسة عشر مجلّداً ضخماً (*Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, 1968)؛ ونشر أتهم =

ففي القسم الأول من هذا الكتاب اخترنا أهم ما كتبه زولا في الممارسة الروائية كما كان يفهمها، وفي آباء الرواية الطبيعية الذين يرينا بشغفٍ ونزاهة عاليتين دينه ودين الرواية الحديثة لهم، وما اعتور تجاربهم الكبرى من ثغرات وهنات. هكذا يدرس بإعجاب تجربة ستندال Stendhal، آخذاً عليه مع ذلك طبيعته الذهنية المفرطة وولعه المسرف بالتحليل البسيكولوجي والاستنتاج الفكري على حساب الرصد المتواصل والمعاينة المباشرة للواقع الحق، هذا الرصد وهذه المعاينة اللذين يرى زولا فيهما عماد الرواية الطبيعية وشرط صدقية الأدب الحديث وسرّ نفاذه إلى تجربة الكائن. ويتوقف مفتوناً عند عمل بلزاك Balzac الضخم، محتفياً بولعه بالرصد ومنهجه التجريبي الحي، وآسفاً، فقط، لشيء من الثقل في العبارة كان بلزاك نفسه يتعذب منه ويغبط بسببه كبار الأسلوبيين من الكتاب على ثراء لغتهم وطواعيتها<sup>(1)</sup>. ويتوسع زولا في دراسة فلوير Flaubert، الذي يعدّه هو أبا السرد الحديث، ويقدم لنا فلوير الكاتب والإنسان كما خبره وقرأه وتأمله وعاشه، ويرصد حتى مراسيم دفنه الرهيب ويرينا، بتعاطفٍ وحزنٍ، كيف أنّ هذا الكاتب العبقرّي الذي جمع باقتدارٍ كبيرٍ شاعرية الرومنطيين إلى صدقية الواقعيين قد انتهى إلى ضرب من عبادة الأسلوب شلّت في سنته الأخيرة قدراته وجعلت أدنى كلمة أو فاصلة أو

---

= مقالاته ودراساته في كتب صغيرة، موزعة على عدد من المحاور، صدرت في منشورات كومبليكس Complexe في بروكسيل؛ كما وضع سيرة زولا (Zola, 3 tomes, éd.) (Fayard, Paris, 1999-2001)، ومعجماً لأدب زولا (Autodictionnaire de Zola)، ونشر ما عثر عليه من مخطوطاته ورسومه وتحقيقاته التي بها كان الكاتب يمهد لروايته.

(1) لم يخصّ زولا عمل بلزاك بدراسة مستقلة، لكن مؤلف «المهارة الإنسانية» متواتر الحضور عند زولا الناقد، لا سيما في دراسته المترجمة هنا عن ستندال، وكان يشكل له مرجعاً إبداعياً مهماً ومصدر إعجاب مستمر.

نقطة تشكّل له مصدر أرقٍ بالغ. وأخيراً يعرض ويحلّل التجربة الروائية الفريدة لمُجايليه الأخوين غونكور Goncourt، اللذين وضعوا عملاً مشتركاً كان من التناسق والوحدة والانسجام بحيث يُقرأ كما لو كان عمل كاتبٍ واحدٍ، به أضافا للرواية الطبيعية أنموذجاً عميقاً يجمع رصانة لغة القرن الثامن عشر إلى الحساسية الفتيّة لأواسط القرن التاسع عشر.

هذا كلّه يدرسه زولا مقدّماً باستمرار وفرة من الأمثلة، يقودنا عبرها إلى أعماق الشخصيات والأحداث، ويحلّل لنا الخصائص الأسلوبية للكتاب، بما يجعل من كتابه هذا موسوعة أدبية للحداثة الوليدة ودليلاً نقدياً باهراً في الحياة الثقافية لعصره. كما يشكّل هذا القسم مقارنة تطبيقية للطبيعيّة في الأدب، عمل الكاتب على تأسيسها مقتدياً بعلماء زمنه، بدءاً بمؤسس الطبّ التجريبيّ كلود برنار Claude Bernard، الذي حاول زولا تطبيق تعاليمه بصورة شبه آليّة في واحدة من أولى دراساته النقدية («الرواية التجريبيّة» *Le Roman expérimental*)، ثم أفاد من كتابات سانت بوف وتين النقدية وتجاوزها نحو مقارنة علميّة لا تنكر خصوصيّة الأدب ولا تلغي حقّه في نوع من غنائيّة واقعيّة يمارسها الكاتب الحديث بلا تحييل مفرط ولا مغالاة لغوية.

أما القسم الثاني من هذا الكتاب فمخصّص لمقاربة زولا لأدب المسرح. وهنا يوقفنا على إخفاق مزدوج. يتمثّل الإخفاق الأوّل في ما يشكّل في نظره قصور الكتابة المسرحيّة، والرواية أيضاً إلى حدّ ما، ليفكتور هوغو Victor Hugo. وينبغي الإشارة إلى أنّ الدراسة المترجمة هنا، والتي هي في الأصل سلسلة مقالات، إنّما تشكّل أنموذجاً لمحاكمة نقدية طويلة أقامها زولا للحركة الرومنطيقية، ممثلة في هوغو بخاصّة. كما ينبغي الإشارة إلى أنّ زولا لا ينكر عبقرية هوغو الشعرية التي يعبّر

إزاءها عن إعجابٍ مستمرّ، ولكنّه يرى أنّ الشّاعر الكبير قد أسرف في ارتياد فنون أخرى غير الشعر (الرواية والمسرح بخاصّة) لم يُعرب فيها عن التمكن ذاته. يعبّر زولا عن غيظ شديد إزاء ظاهرتين. أولاهما اكتفاء هوغو الروائيّ والمسرحيّ بحلول شعريّة وبلاغة عالية لا يراها كافية لتأسيس عالم روائيّ أو مسرحيّ متكامل ومقنع. والثانية هي ما رآه حوله من تجويق صاحب ساهم فيه النقاد والصحافيون والجمهور نفسه، كاد يكون «تأليهاً» للشاعر هوغو في كلّ ما يكتب، وتسترّاً فاضحاً على عثراته وتناقضاته تملّيه دواعي الإعجاب بهوغو الشاعر والجمهوريّ المنفيّ والخطيب المتمرد والقدير. وفي ما وراء هوغو، شكّل استمرار الرومنطيقية في نظر زولا مصدر عطب الكتابة الأدبيّة، لا سيّما في مجال الرواية والقصص، وذلك لما فيها من تخييل مفرط يبتعد بالسرد عن عمل الرصد والمعاينة الذي قلنا إنّّه كان يرى فيه جوهر العمل الحديث. ولقد شكّل تصدّي زولا للرومنطيقية محوراً كاملاً من عمله كناقد، يلقاه القارئ في مواضع عديدة من المنتخبات النقديّة هذه، كما يلقى موازنة متواترة بين كلّ من الرومنطيقية والطبيعيّة. وبهذا الإصرار على تجاوز الرومنطيقية يكون زولا قد مهّد للتصوّر الروائيّ الذي سيسود في القرن العشرين، وكذلك لتصوّر نقديّ معيّن للكتابة السردية، هذا الذي نجد تعبيراً واضحاً عنه لدى رينيه جيرار في كتابه الشهير «الكذب الرومنطقيّ والحقيقة الروائية»<sup>(1)</sup>. تكذب الرومنطيقية بإسباغها على الواقع غلالة سميكة من التخييل والمصادرة والاستيهام، وتصدق الرواية عندما تستبطن تجربة الكائن وتدرس أثر الزمن والمادّة والواقع على هذه

(1) رينيه جيرار، «الكذب الرومنطقيّ والحقيقة الروائية»:

René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, éd. Grasset, Paris, 1961.

التجربة. لكنّ هذا كلّه لا يعني أنّ زولا كان يمتنّ يعتقدون شخوصهم الروائية والقصصية في مسارات ثابتة أو قوالب حصرية. لا بل كان شديد الانتباه لفراة الشخوص، يسلّط أضواءً باهرة على ما يراه لدى هذا أو ذاك من «صدع» مؤسس لطبعه وكيانه، بصورة ألهمت الفيلسوف جيل دولوز دراسة نافذة في هذا المضمار<sup>(1)</sup>.

الإخفاق الثاني يتمثّل في ما لاحظته زولا من عجز لدى كتاب مرتبطين بالحركة الطبيعيّة عن اجترّاح مسرح طبيعيّ حقيقيّ، هذا العجز الذي عمل على تحليله وأبان عنه بصورة تُبعد عنه كلّ تهمة بالانحياز أو التمزّج الأدبيّ، وهو ما يشكّل موضوع الدراسة الطويلة الثانية في هذا القسم. وبصورة تدعو إلى الإعجاب نراه هنا وهو يلتفت لا إلى لغة المسرح وحدها، بل يتوقّف بأناة عند الجوانب المشهديّة والحركيّة، وخصوصاً عند أهميّة الديكور باعتباره عنصراً أساسياً في الفعل المسرحيّ وفي توصيف الأماكن وما يدور فيها من أفعال، وكذلك عند مسألة اللغة أو طبيعة الخطاب الواجب اعتياده في المحاورات داخل العمل المسرحيّ، وضرورة قربها من لغة الحياة اليوميّة. وهذه التناولات وسواها تجعل من زولا ناقداً للفنّ بالإضافة إلى كونه ناقداً أدبيّاً<sup>(2)</sup>.

أما القسم الثالث والأخير فقد اخترنا فيه عدداً من مقالات الكاتب في أحوال السياسة والمجتمع وعلاقة الأدب بالصحافة، التي بدت لنا ناطقة وكاشفة حتّى في أيامنا. يدافع زولا عن حقوق الكتاب الماديّة وعن

(1) جيل دولوز، «زولا والصدع»:

Gilles Deleuze, « Zola et la fêlure », in *Logique du sens*, éd. De Minuit, Paris, 1969, pp. 424-436.

(2) ينبغي التنويه بكون زولا وضع أيضاً دراسات في الفنّ التشكيليّ تناولت عمل مانيه Manet ورسامين آخرين، لم تشملها مختارنا هذه، لضيق المجال ولرغبتنا في التركيز على المحاور الكبرى لإسهام زولا في فنّ المقالة.

علاقة «صحيّة» أو «نظيفة» بين الأدب والمال، ويفضح المحاكمة الزائفة المقامة في زمنه للأدب الفاحش ولحضور شخصيّة بائعة الهوى في الأدب، داعياً إلى دراسة الظاهرة في عمقها السوسولوجي أو الاجتماعي الحقيقي بدل النحو باللائمة على الأدباء. وما أقرب موقفه هذا من موقف ابن قتيبة (828-889 م.)، الذي كتب في خطبة كتابه «عيون الأخبار» قبل ما يزيد على عشرة قرون: «وإذا مرّ بك حديثٌ فيه إفصاحٌ بذكرِ عورةٍ أو فرجٍ أو وصفٍ فاحشةٍ فلا يحملنك الخشوع أو التخاشع على أن تصعّر خدك وتعرض بوجهك، فإنّ أسماء الأعضاء لا تؤثّم، وإنّما المآثم في شتم الأعراس وقول الزور والكذب وأكل لحوم الناس بالغيب (...) فنفهم الأمرين وافرّق بين الجنسين»!

كما يفتد زولا مزاعم بعضهم في كون الممارسة الصحفية تُفسد الكاتب الشاب، ويعدها مدرسة حقيقية لاكتساب الأسلوب ومعرفة الواقع وبناء الشخصية الأدبية، ويتصدّى لتناقضات النظام الجمهوري الوليد في زمنه، ويدين استغلال رجال السياسة للأدباء، وينادي بأولوية الأدب في إرساء الحقيقة، وبحقّ الكاتب في مراقبة كلّ ما يتعلق بالشأن العام. بهذه الشجاعة الفكرية ونصاعة التعبير، فرض زولا نفسه واحداً من مُحماة الحقيقة والحرية عبر الكتابة، فأحلته كتاباته الفكرية والسجالية مكانة معتبرة ضمن سلسلة من المفكرين والمبدعين المعنيين بحياة المواطن والإنسان بعامة، تبدأ بفولتير Voltaire وتمرّ بزولا نفسه وبرنانوس Bernanos وتُفضي إلى سارتر Sartre وفوكو Foucault ودولوز Deleuze ودريدا Derrida.

محزّر السلسلة

كاظم جهاد





## إشارات

- باستثناء حاشيتين جاءتا بتوقيع إميل زولا، وضع مُراجع الترجمة الحواشي التي ترافق هذا الكتاب. وهي تعرّف بالأعلام والأعمال الأدبية والشواهد التاريخية وعناصر أخرى رأى أنّ معرفتها ضرورية لإدراك مقاصد المؤلف. وتحاشياً للتكرار لم يعرّف المُراجع بالكتاب الذين يتوقف عندهم المؤلف طويلاً ويعرّف بهم، ولا بأعمالهم التي تشكّل موضوع نصوصه النقدية هذه.

- المقالات التي تتألف منها الدراسة الأولى المعنونة «في الرواية» («الحسّ الواقعي»؛ «التعبير الشخصي»؛ «الصيغة النقدية مطبقة على الرواية» و«في الوصف») كتبها زولا في الفترة 1878-1880، وظهرت في عدد من الصحف، ثمّ نشرها ملحقاً بدراسته «الرّواية التجريبية» *Le roman expérimental* في الكتاب الحامل العنوان الأخير ذاته، الصادر في 1881.

- الدراسات «ستندال» و«فلوير» و«الأخوان غونكور» آتية من مجموعة زولا النقدية «الرّوائيون الطبيعيّون» *Les Romanciers naturalistes* (1881).

- الدراسة «مسرح فيكتور هوغو» مأخوذة من مجموعته النقدية «مؤلّفونا المسرحيون» (1882) *Nos auteurs dramatiques*، والمقالة «فيكتور هوغو» من «حملة» (1882) *Une campagne*، والدراسة «الطبيعية في المسرح» من «الرّواية التجريبية» (1881).

- المقالات «المال في الأدب» و«كره الأدب» والأدب الفاحش» مقتطفة من «الرواية التجريبية»، والمقالات «الجمهوريات المتصارعة» و«الحبر والدم» و«الطبيعية» و«كيف يطلعن» و«إميل جيراردان» و«هوغو وليتريه» و«كلمة وداع» مقتطفة كله من كتابه «حَمَلَة».

محزّر السلسلة

القسم الأوّل  
في الزواية



# في الزواية

## 1- الحسّ الواقعيّ

في الماضي، كان أجمل ثناء يمكن أن نخصّ به روائياً يتمثل في القول: إنه يتمتع بمخيّلة. أمّا اليوم، فقد يُعدّ مثل هذا الثناء انتقاداً. ذلك أنّ جميع شروط الرواية قد تغيّرت. ولم تعد المخيّلة هي الخاصية الرئيسة للروائيّ. فألكساندر دوما Alexandre Dumas وأوجين سو Eugène Sue<sup>(1)</sup> كانا يتمتّعان بمخيّلة. كما تمكّن فيكتور هوغو Victor Hugo، في رواية «نوتردام باريس» *Notre-Dame de Paris*<sup>(2)</sup>، من تحيّل شخصو وحبكة غاية في الإثارة؛ أمّا جورج صاند George Sand، فقد عرفت، في روايتها «مويرا» *Mauprat* كيف تثير حماسة جيل بكامله بالعلاقات العشقيّة المتخيّلة لأبطالها. بيد أنّ أحداً لم يفكّر بعزو مثل هذه المخيّلة لبلزاك Balzac وستندال Stendhal؛ إذ تمحور الحديث على قدراتها الحادّة على المعاينة والتحليل؛ فهما عظيمان لأنّهما رسما ملامح حقبتها، وليس لأنّهما أبدعا حكايات. هما بالذات، من قادا هذا التطوّر، فانطلاقاً من أعمالهما لم تعد المخيّلة شيئاً ذا بالٍ في الرواية. يكفي إلقاء نظرة على كبار روائيينا

(1) أوجين سو Eugène Sue (1804-1857): كاتب فرنسيّ عُرف خصوصاً بروايته «أسرار باريس» *Les Mystère de Paris*. (حواشي الكتاب وضعها مُراجع الترجمة، إلّا إذا وردت إشارة مخالفة).

(2) يحيل العنوان على اسم الكاتدرائيّة الشهيرة بباريس، والرواية معروفة في العربية في أكثر من ترجمة مجتزأة تحمل جميعاً عنوان «أحدب نوتردام».

المعاصرين، من غوستاف فلوبير Gustave Flaubert إلى الأخوين إدمون وجول دو غونكور Edmond et Jules de Goncourt فألفونس دوديه Alphonse Daudet، لنعرف أنّ مواهبهم لا تتبع ممّا يتخيّلونه، بل من قدرة كلّ منهم على تصوير الطبيعة<sup>(1)</sup> بقوة.

أشدّد على انحسار المخيلة هذا، لأنني أرى فيه الميزة الرئيسية للرواية الحديثة. فطالما عوملت الرواية باعتبارها استراحة للنفوس، أو تسلية لا تتطلّب من الفنّان سوى شيء من اللطافة وبعض القريحة، يشهل علينا أن نفهم لماذا كانت الصفة العظمى للرواية تتمثّل، قبل أيّ شيء آخر، في إظهار أكثر ما يمكن من التخيل أو الاختراع. فحتّى بعد ولادة الرواية التاريخية والرواية الحاملة لأطروحة، ظلت المخيلة مهيمنة بقوة، إمّا لكي تستحضر الأزمنة الغابرة أو لتجعل الشخص المبتيّة وفقاً لمتطلبات المرافعة تتصادم كما لو كانت حُججاً. مع الرواية الطبيعيّة ورواية المعاينة والتحليل سرعان ما تغيّرت الشروط. لقد واصل الروائيّ الاختراع، فصار يبتكر لكلّ عمل خطّة، وحبكة، على أنّه يكتفي بأدنى حبكة، بأول حكاية يقع عليها وتظلّ الحياة اليومية توفّر لها باستمرار. ثمّ لم تعد عنده لهذا الأمر في تكوين العمل سوى أهميّة ثانوية. فالوقائع ليست هنا إلاّ باعتبارها تطوّرات منطقيّة للشخص. الأمر الأساسيّ هو تحريك كائنات حيّة، وجعلها تلعب أمام نظر القراء الكوميديا أو الملهة الإنسانية بأكبر ما يمكن من الطبيعيّة. ذلك أنّ كلّ جهود الكاتب تنحو إلى إخفاء

---

(1) على امتداد هذا الكتاب، ولفهم الحركة الطبيعيّة بعامة، ينبغي التفريق بين «الطبيعة» بلغة هذا التّيار ومحبة الطبيعة الجامدة أو تقيظها بالمعنى التقليديّ للتعبير. فما يقصده زولا بالمفردة هو الطبيعة الإنسانية الشاملة، أو تجربة الكائن والمجتمع يرصدها الكاتب بأكبر ما يمكن من الموضوعيّة، مستعيناً بمجهود واسع ودقيق في المعاينة والتوثيق. انظر بهذا الصدد ديباجة الكتاب.

المتخيل تحت إهاب الواقع.

قد تشكّل الإبانة عن كميّات اشتغال كبار روائيتنا المعاصرين موضوعَ دراسةٍ شتيّة. إنهم يبنون أغلب أعمالهم على ملاحظات سجلّوها بترؤ. و فقط بعد دراستهم، بعناية فائقة، الأرضيّة التي يلزمهم السير عليها، وبعدها يكونون رجوعوا إلى شتى أنواع المصادر، و صاروا ممسكين بالوثائق التي هم بحاجة إليها، يقرّرون الشروع بالكتابة. فتلك الوثائق هي التي تأتيهم بمخطّط العمل، إذ يحدث للوقائع أن تجد تلقائياً انتظامها المنطقيّ، هذه الحادثة قبل تلك، ثمّ ينشأ تناظر ما. وفي الأوان ذاته تتشكّل الحكاية من كلّ المعايينات التي جُمعت، ومن الملاحظات المأخوذة، واحدة تقود الأخرى، عبر تسلسل حياة الشخوص عينه، ولن تكون الخاتمة آنئذٍ سوى نتيجة طبيعيّة تفرض نفسها. يلاحظ المرء، في هذا العمل، الدور الضئيل المعقود للمخيّلة. فنحن بعيدون، مثلاً، عن جورج صاند، التي يقال إنّها كانت تجلس أمام صفحة بيضاء وتنطلق من فكرة أوليّة لتواصل التقدّم دون توقّف، واضعةً عملها بالتتابع، مستندة بطمأنينة كاملة إلى مخيّلتها، التي تحمل لها ما يكفي من الصفحات لإتمام كتاب.

يرغب أحد روائيتنا الطّبيعيّين في كتابة رواية عن عالم المسرح مثلاً. ينطلق من هذه الفكرة العامّة، دون أن يكون عثرَ بعدُ لا على حادثة ولا على أية شخصيّة. سيكون أوّل اهتماماته منصباً على أن تشمل ملاحظاته كلّ ما يمكنه معرفته عن ذلك العالم الذي يريد تصويره. فهو كان قد عرف هذا الممثل، وحضر ذاك المشهد. وهكذا يصبح في حوزته سلفاً ووثائق، لا بل أفضلها، أي تلك التي نضجت في داخله. ثمّ يواصل مساعيه، دافعاً إلى الكلام أولئك الذين لديهم أفضل المعلومات عن الموضوع، كما يقوم بجمع الكلمات والحكايات والبورترتيات. لكنّ هذا

ليس كل شيء: فسيذهب من بعد للبحث عن الوثائق المكتوبة، ويقرأ كل ما من شأنه إفادته. ثم يزور في خاتمة المطاف الأماكن، ويمكث لبضعة أيام في أحد المسارح بغية التعرف على كل زواياه، كما يقضي سهراته في مقصورة ممثلة، ويستنشق بملء منخرية الهواء الذي يحيط به. ثم ما إن تكتمل الوثائق حتى تشرع روايته، كما قلت آنفاً، ببناء نفسها تلقائياً. ولا يبقى على الروائي سوى القيام بتوزيع الوقائع توزيعاً منطقيّاً. من كل ما سمعه سينبثق طرف الحكمة، أي الحكاية التي هو بحاجة إليها لوضع هيكل فصول كتابه. ولا تكمن الأهمية في غرابة الحكاية، بل بالعكس، كلما كانت عادية وعامة أصبحت أنموذجية. فتحرّك شخص ففعلية في وسط فعلي، وتقديم نطفة من الحياة الإنسانية للقارىء، تلك هي الرواية الطبيعية برمتها.

ما دامت المخيلة قد كفت عن أن تكون هي المزية الرئيسة للروائي، ما الذي حلّ يا ترى محلّها؟ إذ لا بد أن تتوافر دائماً مزية رئيسة. اليوم، تتمثل مزية الروائي الرئيسة في الحسّ الواقعي. ذلك ما كنت أبتغي الوصول إليه.

إنّ الحسّ الواقعيّ هو الشعور بالطبيعة وتقديمها بمثلها هي عليه. للوهلة الأولى، يبدو أن لكل واحد منا عينين يرى بهما، وأنّه ليس ثمة ما ينبغي أن يكون أكثر اشتراكاً لدى الجميع من الحسّ الواقعيّ. ومع ذلك، ليس ثمة ما هو أندر منه. يعرف الرّسامون هذا جيّداً. يكفي وضع عدد من الرّسامين أمام الطبيعة لكي نقتنع بأنهم يرونها بالطرق الأكثر غرابة. كلّ واحد منهم سيراهها وفقاً للون المهيمن عنده؛ فهذا يدفع بها نحو الأصفر، وذاك نحو البنفسجيّ، فيما يلوّنها الثالث بالأخضر. أمّا إذا ما تناولناها من جانب الأشكال، فسوف تتكرّر الظواهر ذاتها، فهناك من



يجعل الموادّ مدوّرة، فيما يضاعف غيره الزوايا. وهكذا، فلكلّ عين رؤيتها الخاصة. ثم إنّ هناك عيوناً لا ترى أيّ شيء. لعلّها مصابة بخلل ما، كأن يكون العصب الذي يربطها بالمتخّ يُعاني من شلل لم يتوصّل العلم بعد إلى تحديده. الشيء المؤكّد هو أنّه عبثاً تنظر تلك العيون إلى الحياة المائجة حولها، فهي لن تكون قادرة أبداً على إعادة إنتاج مشهد واحد منها بدقّة. لا أريد هنا تسمية أيّ فنان من الأحياء، وذلك ما سيجعل سعبي إلى البرهنة شاقاً إلى حدّ ما. يمكن للأمثلة إضاءة السؤال. لكنّ بمقدور كلّ واحد منّا أن يلاحظ أنّ بعض الروائيتين يظّلون بروفنساليين أو سكّان أقاليم<sup>(1)</sup>، وإن أمضوا في باريس عشرين عاماً. فهم يحدقون تصوير مناطقهم الأصليّة، لكن ما إن يواجهون مشهداً باريسياً حتّى يروحون يتخبّطون، كما لا يمكنهم إعطاء انطباع صحيح عن الوسط الذي يقيمون فيه منذ سنوات. نحن هنا إزاء حالة أولى، نقص جزئيّ في الحسّ الواقعيّ. فلعلّ ذكريات الطفولة كانت هي الأقوى، وأنّ العين قد احتفظت باللّوحة التي أثّرت فيها في البدء؛ ثمّ ظهر الشلل فيها، لذا كان بمقدورها النظر إلى باريس كما ترغب في ذلك، لكنّها لن تبصرها، ولن تراها أبداً.

(1) تُرجم كلمة «البروفنساليين» Provinciaux أحياناً وبصورة خاطئة إلى «الريفيين». والحال أنّ الكلمة La Province تعني «منطقة» أو «إقليم»، وهي تشير لدى الفرنسيين إلى كلّ ما يقع خارج العاصمة، أي المناطق الفرنسيّة الواقعة خارج باريس، مدناً كانت أو أريافاً. وعليه، فليس التمييز هنا بين المدينة والريف وإتّما هو بين المركز والأقاليم. كما ينبغي التفريق بين المفردة المذكورة وبين La Provence، وهو اسم منطقة تقع في جنوب فرنسا الشرقيّ، كانت مدينة «إيكس-أون-بروفنس» Aix-en-Provence تشكل عاصمتها، وهي اليوم مركزها الحيويّ. وغالباً ما يصوّر الأدب الفرنسيّ سكّان الأقاليم باعتبارهم أقرب إلى طبيعة الرّيف الاجتماعيّة، ويعزو لهم ضرباً من السذاجة لا تجده في مدينة واسعة ومعقّدة العلاقات مثل باريس. والأرجح أنّ هذا الاعتبار هو الذي يقف وراء اختزال بعضهم دلالة المفردة إلى «الريفيين».

بيد أنّ الحالة الأكثر شيوعاً هي حالة الشلل الكامل. فكم من الروائيين يظنون أنهم يرون الطبيعة، لكنهم لا يرونها إلا عبر مختلف أنواع التشويهاة! هم غالباً ما يكونون سليمي الطوية. فهم مقتنعون بأنهم وضعوا في لوحهم كل شيء، وبأن العمل صار ناجزاً ومكتملاً. هذا ما نخمّنه من خلال قناعتهم الراسخة، التي بها راكموا الأخطاء في معالجة الألوان والأشكال. الطبيعة التي يصوّرونها ممسوخة، يصغّرونها أو يكبرونها، ظناً منهم أنهم يغدقون بذلك العناية على لوحهم. وبالرغم من الجهود التي يبذلونها، كل شيء عندهم ينحلّ في أصباغ مزيفة، كل شيء يجار وينسحق. قد يكون بمقدورهم كتابة أشعار ملحمية، بيد أنهم لن يتمكنوا من وضع عمل حقيقي، لأنّ زوغان أبصارهم يتعارض مع ذلك، ولأنّ فقدان المرء الحسّ الواقعي يجعله عاجزاً عن استرداده.

أعرف حكّائين ساحرين، وطرائفيين يثرون الإعجاب، وشعراء نثر أحبّ كتبهم كثيراً. هؤلاء لا يورّطون أنفسهم بكتابة روايات، ويظلّون فانتين خارج مجال الحقيقة. لا يصبح الحسّ الواقعي ضرورة مطلقة إلا عندما يحاول المرء أن يصوّر الحياة. حينئذ، وبمقتضى الأفكار التي نعيشها اليوم، لن يكون بمقدور أيّ شيء أن يُعوضه، لا الأسلوب المحبوك بشغف، ولا دقّة اللمسة، ولا أجدر المحاولات. إن أردت تصوير الحياة، فلتنظر إليها أولاً كما هي، ولتعطّ عنها الانطباع الدقيق. أمّا إذا كان الانطباع غريباً، وكانت اللوحات غير متوازنة، وحينها ينقلب العمل إلى كاريكاتور، سواء كان ملحمياً أو مبتدلاً، فإنّما هو عمل ولد ميتاً، ومحكوم عليه بالنسيان السريع. فهو غير مؤسّس بما فيه الكفاية على الحقيقة، وما من سبب لوجوده.

يبدو لي أنّ من السهل ملاحظة الحسّ الواقعي هذا عند كاتبٍ ما.

وذلك ما يشكّل، بالنسبة لي، حجر الزاوية الذي تخضع له كلّ أحكامي. فحينما أقرأ رواية سرعان ما أشجبهها إذا ما تبين لي أنّ مؤلّفها لا يتمتّع بالحسّ الواقعيّ. أكان هذا الكاتب يعيش في حفرة أو في النجوم، في الأسفل أو في الأعلى، كلّ ذلك لا يعنيني وهو سواء عندي. إنّ للحقيقة صوتاً لا أظنّ أنّ بإمكان المرء أن يخطئه. العبارات، والفقرات، والصفحات، والكتاب برمته، هذا كلّه ينبغي أن يصدق بالحقيقة. قد يقول قائل إنّه لا بدّ من التمتع بأذنين مرهفتين. ما ينبغي التمتع به هو أذنان تُجيدان السّمع، وليس أكثر. والجمهور ذاته، الذي لا ينشغل كثيراً برهافة الحواسّ، يسمع جيّداً، بالرغم من ذلك، الأعمال التي تصدح بالحقيقة. فهو يتوجّه تدريجياً نحو تلك الأعمال، فيما يُعرض بسرّعة عن سواها، أي عن الأعمال المزيفة التي تصرخ بالخطأ.

مثلاً كان يقال في الماضي عن الروائيّ: «يملك مخيّلة»، أطالب أنا اليوم بأنّ يقال: «إنّه يمتلك الحسّ الواقعيّ». ولسوف يكون هذا الشّناء أكبر وأكثر عدلاً. فموهبة النظر أقلّ شيوفاً من موهبة الاختراع.

ولكي أكون مفهوماً بصورة أفضل، أعود إلى بلزاك وستندال. فكلاهما معلّمان لنا. لكن أعترف بأنني لا أتقبّل جميع أعمالهما بورع المؤمن الذي يمثل دون أن يفحص. فأنا لا أجدهما عظيمين ومتفوقين حقاً إلّا في تلك الفقرات التي يمتلكان فيها الحسّ الواقعيّ.

لا أعرف ما هو أكثر إدهاشاً، في رواية «الأحمر والأسود» *Le Rouge et le Noir* وستندال، من تحليل العلاقات العشقية بين جوليان *Julien* والسيدة دورينال *Mme de Rénal*. كما ينبغي التفكير بالفترة التي كُتبت فيها الرواية، في أوج الرومنطيقية، حيث كان الأبطال والبطلات يعشق بعضهم البعض بغنائية صاخبة. وها أنّ فتى وامرأة يتحابّان كباقي الناس،

برعونة، وبعمق، مع كلّ سقطات الواقع ووثباته. ذلك تصوير متفوّق. سأضخّي، مقابل هذه الصفحات، بكلّ الصفحات الأخرى التي يعقد فيها ستندال طبع جوليان ويجعله ينطمس في ازدواجيّة الدبلوماسية، التي كان هو شديد الشغف بها. ليس ستندال عظيماً اليوم حقاً إلاّ لأنه، في سبعة مشاهد أو ثمانية، تجرّأ وجلب النعمة الحقيقيّة، أي الحياة بكلّ ما هو أكيد فيها.

الأمر ذاته ينطبق على بلزاك. ثمّة نائم يقظ يجيا فيه، يحلم ويخلق أحياناً شخوصاً مثيرة للفضول، لكنها لا تساهم قطعاً في صنع عظمة الروائيّ. أعترف بأنني لم أعجب به في «امرأة في الثلاثين» *La Femme de trente ans*، ولا بابتكاره أنموذج فوتران *Vautrin* في الجزء الثالث من «الأوهام الضائعة» *Les Illusions perdues*، وفي «ألق بائعات الهوى وبؤسهن» *Splendeur et misère des courtisanes*<sup>(1)</sup>. هنا يكمن ما أسميه استنباحات بلزاك. كما لا أحبّ عالمه الواسع، الذي ابتدعه هو كيفما اتفق، والذي يجعل المرء يبتسم، إذا ما استثنينا بعض النماذج العظيمة التي التقطها بفضل عبقريته. بكلمة واحدة، إنّ مخيلة بلزاك، تلك المخيلة غير المتوازنة، التي تقذف بنفسها في كلّ أنواع المبالغة والتي كانت تطمح إلى خلق العالم من جديد، عبر خطاطات مجافية للواقع، هذه المخيلة تغضبني

(1) الرواية مترجمة إلى العربية بعنوان: «بهاء وتعاسة الغانيات» (ترجمة ميشيل خوري، وزارة الثقافة السورية، 2002). وعن خطأ شائع أو على سبيل التجوّر، شاع في العربية الحديثة استخدام المفردة «غانية» مقابلاً لبائعة الهوى أو المومس. والحال أنّه لا شيء يجمع بين هذه وتلك. تقرأ في مادّة «غنا» في «لسان العرب» لابن منظور: «والغانية من النساء: التي غنيت بالزوج... والغانية من النساء: الشابة المتزوجة، وجمعها غوان... وغانية: التي غنيت بحسنها وجمالها عن الحلي، وقيل: هي التي تطلب ولا تطلب، وقيل: هي التي غنيت ببيت أبويها ولم يقع عليها سباء... وقيل: هي الشابة العفيفة، كان لها زوج أو لم يكن...».

أكثر مما تجذبني. فلو لم يكن للروائي سواها، لأصبح اليوم حالة مرضية وواحدة من طرائف أدبنا.

لكن، لحسن الحظ، كان بلزاك يتمتع بالإضافة إلى ذلك بالحس الواقعي، نعم، الحس الواقعي الأكثر تطوراً حتى الآن. تشهد على ذلك روايته، تلك التي تحمل عنوان «بنت العم بيت» *Cousine Bette*، مثلاً، حيث البارون هولو *le baron Hulot* مفعم بالحقيقة، ورواية «أوجيني غرانديه» *Eugénie Grandet*، التي تحتضن كامل الأقاليم الفرنسية في لحظة معينة من تاريخنا. وقد يتحتم علينا أيضاً ذكر «الأب غوريو» *Le Père Goriot*. ورواية «معركة المياه»<sup>(1)</sup> *La Rabouilleuse*، و«ابن العم بونس» *Le cousin Pons*، وغيرها من الأعمال العديدة التي طلعت من أحشاء مجتمعنا. هنا يكمن مجد بلزاك الخالد. لقد أسس الرواية المعاصرة، إذ كان من الأوائل الذين جلبوا واستخدموا هذا الحس الواقعي الذي أتاح له استحضار العالم برمته.

ومع ذلك، لا يكفي أن نرى، بل ينبغي كذلك أن نصوّر. لذا كان هناك أيضاً، بعد الحس الواقعي، شخصية الكاتب. فعلى الروائي العظيم أن يمتلك الحس الواقعي والتعبير الشخصي معاً.

---

(1) تتمثل إحدى طرق صيد السمك بتعكير المياه أو تكديرها بمعونة غصن شجرة لإخافة الأسماك واصطيادها أثناء هربها.



## 2- التعبير الشخصي

أعرف روائيين يكتبون على نحو سليم، ويحصلون في نهاية المطاف على شهرة أدبية طيبة. إنهم مثابرون، ويتصدّون لكلّ الأنماط السردية بالدرجة ذاتها من التمكن. تسيل العبارات من ريشتهم من تلقاء نفسها، وتنحصر مهمتهم اليومية في كتابة ما يقرب من ستمائة سطر قبل تناولهم الغداء. أقول وأكرّر القول إنّ كدّهم هذا مقبول ومناسب، فقواعد النحو محترمة فيه، وحركة المجموع لا بأس بها، كما تبرز الألوان أحياناً في صفحات تجعل الجمهور يهتف: «هذا مكتوب بشكل جميل!» باختصار، يبدو هؤلاء الروائيون وكأنّهم يتمتّعون بموهبة حقيقية.

لكنّهم للأسف، لا حظّ لهم من التعبير الشّخصي، وهذا بحدّ ذاته كافٍ لوصم كتابتهم بالزّداءة. فيإمكانهم تنضيد مجلّدات بعضها فوق بعض، والإسراف في توظيف خصوبتهم الخارقة، لكنّ لن نتمكّن أبداً من استخلاص أيّ شيء من كتبهم، ما عدا الرائحة الباهتة التي تفوح من أعمالهم المولودة ميتة. فكلّما أنتجوا زاد عفناً ما يتعجون. ذلك أنّ بإمكان قدرتهم النحوية وسلامة نثرهم وطلاوة أسلوبهم إيهام الجمهور العريض زمنّاً يطول أو يقصر، غير أنّ ذلك كلّه لن يكون كافياً لبثّ الحياة في أعمالهم، ولن يكون له من وزن إزاء الحكم الذي سيصدره عليهم القراء. إنهم محرومون من التعبير الشّخصي، وبالتالي فهم محكوم عليهم بالإخفاق، لا سيّما وأنّهم يكادون يفتقرون دوماً للحسّ الواقعي، وذلك ما يفاقم من حالتهم.

يستحوذ هؤلاء الروائيون على الأسلوب الشائع في زمنهم، ويختطفون الجمل المحلقة حوهم. بيد أن تلك الجمل لا تنبثق من صميم أنفسهم أبداً، فهم يكتبونها وكأنّ هناك من يملئها عليهم من ورائهم؛ وربّما لهذا السبب لا يكون عليهم فعل شيء آخر سوى فتح صنوبر إنتاجهم. أنا لا أقول إنهم يتحلون هذا أو ذاك، أو إنهم يسرقون من زملائهم صفحات جاهزة؛ على العكس من ذلك هم من السيولة والسطحية بحيث لا يعثر المرء لديهم على أي انطباع قويّ، ولا حتى تلك الانطباعات التي يمكن اغترافها من أعمال أحد الأساطين المشاهير. أقول فقط إنهم، وإن لم ينسخوا أحداً، بدلاً من التمتع بعقل الفرد الخلاق، لا يملكون سوى مخزن ممتلئ بجمل جاهزة وتعابير مستهلكة، ما يشبه المعدل العام للأسلوب السائد، هذا المخزن غير قابل للنفاذ، إذ بمقدورهم أن يغرفوا منه ما شاءوا ليغطوا به سطح الورقة. ورقة، ثم أخرى! دائماً وأبداً ليس هناك سوى تلك الكدّسات المتراكمة، المصنوعة من المادّة الباردة والتربة ذاتها التي تملأ أعمدة الصحف وصفحات الكتب.

على العكس من ذلك، انظروا روائياً يتمتع بالتعبير الشخصيّ، ألفونس دوديه Alfons Daudet على سبيل المثال. أذكر هذا الكاتب لأنّه واحد من أولئك الذين يمضون وقتاً طويلاً في معايشة أعمالهم. يخضر السيّد ألفونس دوديه عرضاً مسرحياً، أو يرى مشهداً ما. ولأنّه يتمتع بالحسّ الواقعيّ، يظلّ مصعوقاً بذلك المشهد، ويحتفظ منه بصورة حادة. يمكن أن تمرّ الأعوام، غير أنّ دماغه يحتفظ بتلك الصورة، ولا يقوم الزمن غالباً إلا بتعميقها أكثر. وينتهي بها الأمر إلى أن تشكّل وسواساً، ويصير الكاتب ملزماً بإيصالها، أي تصوير ما كان قد رآه واحتفظ به. حينئذ، تتولّد ظاهرة بكاملها: خلق عملٍ فريد.



في البدء، ليس هناك سوى الاستذكار. يتذكر ألفونس دوديه ما كان قد رآه، ثم يعاود رؤية الشخص بحركاتهم، والآفاق بخطوطها. ينبغي عليه التعبير عن ذلك. انطلاقاً من تلك اللحظة، يمثل أدوار الشخص، ويمكنه في وسطها ذاته، ويمارس نوعاً من الإجماع يصهر فيه شخصه بالكائنات الأخرى، لا بل حتى بالأشياء التي يرغب هو في تصويرها. وينتهي به الأمر في ألا يكون شيئاً آخر غير عمله، بمعنى أنه يذوب فيه، وفي الوقت ذاته يعيشه من جديد لنفسه. في اتحاد هيم كهذا، تكفّ حقيقة المشهد عن التمايز عن شخصية الروائي. ما هي التفاصيل الحقيقية بالمطلق، وما هي التفاصيل المخترعة؟ ذلك ما قد يكون من الشاق الإجابة عنه. لكنّ المؤكّد هو أنّ الواقع كان بمثابة نقطة الانطلاق، القوّة الدافعة التي حفّزت الرّائويّ بشدّة، والتي عمل هو في أثرها على إتمام عمل الواقع، فأصغى إلى المشهد بالمنحى ذاته، مانحاً إيّاه حياة خاصّة لا تعود إلّا إليه، هو عينه، ألفونس دوديه.

كلّ آليّة الفرادة كامنة في هذه النقطة، في ذلك التعبير الشخصي عن العالم حولنا. إنّ سحر ألفونس دوديه، ذلك السحر الذي منحه مكانة مرموقة في الأدب المعاصر، نابع من المذاق الفريد الذي يضيفه على كلّ جملة، مهما صغرت. فهو لا يستطيع أن يروي واقعة ما، ولا تقديم آية شخصية دون وضع نفسه بكاملها في تلك الواقعة أو الشخصية، وذلك بحيويّة هزله ونعومة حنانه. يمكن للمرء التعرّف على صفحة له بين مئات الصفحات، ذلك أنّ صفحاته تتمتع بحياتها الخاصّة. إنّه ساحرٌ، واحدٌ من حكائي الجنوب الفرنسيّ الذين يمثلون ما يروونه، بإيحاءات مبدعة وصوت بارع الاستحضار. كلّ شيء يتفتّح ويحيى تحت أيديهم المبسوطة، كلّ شيء يكتسب لوناً، وطرّاً، وصوتاً. سيكون ويضحكون

مع أبطالهم، وينادون عليهم بأسمائهم الشخصية، ثم يجعلونهم واقعيين تماماً حتى نراهم واقفين على أقدامهم، لكثرة ما يتكلمون.

كيف تريدون ألا تثير كتب كهذه مشاعر الجمهور؟ إنها حية، افتحوها لتروا أنها تنبض بين أيديكم. ذلك هو العالم الواقعي، لا بل أكثر من هذا، إنه العالم الواقعي المعيش من قبل كاتب ذي فريدة ممتعة وقوية في آن معاً. يحدث أن يختار موضوعاً متفاوت الأهمية، وأن يعالجه بطريقة متفاوتة الاكتمال، ومع ذلك لن يكون العمل أقل قيمة، لأنه سيكون متفرداً، ولأنه هو وحده قادر على منحه مثل تلك الحركة، تلك النبوة، وذلك الوجود. إنه كتاب آتٍ منه، وهذا يكفي. سوف يُصنّف ذلك الكتاب ذات يوم في هذه الفئة أو تلك، بيد أنّ هذا لا يمنعه من أن يكون كتاباً على حدة، مخلوقاً حقيقياً. يتحمّس المرء حياله، فإما أن يحبّه أو ألا يحبّه، لكنّه لن يبقى غير مكترث به، فما عاد الأمر يتعلّق بنحو اللغة، ولا بالبلاغة، وما هو مائل أمام أعيننا ليس مجرد باقة من الأوراق المطبوعة؛ إنه إنسان نسمع دقات عقله وقلبه مع كلّ كلمة. يستسلم المرء له، لأنّه سيّد انفعالات القارئ، ولأنّه يمتلك قوّة الواقع والقدرة الكليّة للتعبير الشخصي.

لتفهموا الآن ذلك العجز الجذريّ لدى الروائيين الذين تحدّثت عنهم آنفاً. إنهم لا يجتذبون القراء أبداً، ولا يستبقونهم، لأنهم لا يحسّون ولا يعبرون بطريقة فريدة. عبثاً يبحث المرء في أعمالهم عن انطباع جديد، معبّر عنه في حركة بديعة للجمل. وعندما يجربون أسلوباً، أو يلتقطون، من هنا ومن هناك، جملاً ناجحة، تصبح تلك الجمل، الحية عند كاتب آخر، عدماً عندهم. إذ لا يكمن وراءها إنسان أحسّ بشيء ما، ثمّ قام بترجمته عبر جهدٍ إبداعيّ، وإنما مجرد مرّق للنشر، يفتح صنابير إنتاجه. عبثاً يواظبون

على الكد، رغبةً منهم في الكتابة الجيدة، واعتقاداً بأن المرء يصنع كتاباً جميلاً كمن يصنع زوجاً من الأحذية، بقدر من العناية يصغر أو يكبر، فهم لن يبتكروا أبداً عملاً حياً. لا شيء يعوّض الحسّ الواقعي والتعبير الشخصي. وعندما لا يمتلك المرء مثل هاتين الموهبتين، من الأجدر به بيع الشموع بدلاً من التورّط بكتابة روايات.

لقد ذكرت قبل قليل ألفونس دوديه، لأنّه يقدّم لي مثلاً مؤثراً. لكن كان بمقدوري الاستشهاد بروائيتين آخريين، بعيدين تماماً عن امتلاك مثل موهبته. فقد لا تكون صيغة التعبير الشخصي خالية من العيوب بالضرورة. إذ يمكن للمرء الكتابة بصورة سيئة، بشكل غير صحيح وبلا إتقان، مع أنّه يتمتّع بفرادة تعبير حقيقيّة. على العكس من ذلك، الأسوأ، في نظري، هو ذلك الأسلوب السليم، السيّال بطريقة مستهلكة والمائع، فيضان الأشياء المبتذلة والصور الشائعة التي تجعل الجمهور الواسع يهتف: «هذا مكتوبٌ بصورة جيّدة!» كلاً، إنّه مكتوب برداءة، ما دام محروماً من كلّ حياة خاصّة، ومن كلّ مذاق فريد، وإن يكن ذلك على حساب سلامة اللغة وقواعدها!

إنّ المثال الأرقى على التعبير الشخصي، في أدبنا، نجده عند سان سيمون<sup>(1)</sup> Saint-Simon. هو ذا كاتب كتبّ بدمه ومرارته، وترك لنا صفحات لا تنسى بكثافتها وامتلائها بالحياة. بل أنا مخطئ في تسميته كاتباً، فقد كان أفضل من ذلك، لأنّه لا يبدو عليه أنّه أعار ذلك اهتماماً، وبدفعة واحدة بلغ ذروة الأسلوب، توصل إلى خلق لغةٍ وتعبيرٍ حيّ. يشعر المرء،

(1) لويس دو روفروا دوق سان سيمون Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon (1755-1825)، من أعضاء طبقة النبلاء الفرنسيّة، عرف بمذكراته *Mémoires* ذات النثر المشرق والمتين، والمنطوية على فلسفة أخلاقيّة مكتملة، يصف فيها بالتفصيل أجواء بلاط لويس الرابع عشر وعهد الوصاية قبل أن يعتلي لويس الخامس عشر عرش فرنسا.

عند أشهر مؤلفينا، بثقل البلاغة، بتصنّع العبارة، وبرائحة الخبر المنبعثة من الصفحات. أمّا عند سان سيمون فلا وجود لأشياء كهذه؛ فعبارته ما هي إلا نبض الحياة، لقد قام الشغف لديه بتنشيف الخبر، والعمل ما هو إلا صرخة إنسانية، «مونولوج» طويل لإنسان يعيش في الذروة. وذلك ما يختلف تماماً عن طريقتنا الرومنطيقية في فهم العمل، كلّ عمل، إذ نهك أنفسنا ببذل كلّ الجهود الفتيّة الممكنة.

والأمر ذاته بالنسبة لستندال. لطالما زعم أنّه تعود على قراءة بضع صفحات من القانون المدنيّ كلّ يوم، قبل شروعه بالعمل، ليتكسب نبرة في الكتابة. ينبغي علينا النظر إلى ذلك باعتباره مجرد تحدّد قذف هو به في وجه المدرسة الرومنطيقية. فستندال كان يريد القول إنّ الأسلوب، في نظره، هو ترجمة الفكرة بأكثر ما يمكن من وضوح ودقّة. وذلك لم يحرمه من التمتع بأسلوب غاية في العلوّ، يتميّز بجفافه، وبجملته القصيرة، الحادة والنّافذة بعمق، التي تغدو بين يديه أداة تحليل رائعة. لا يمكن أن نتخيّله وهو يكتب بأناقة عالية. كان يتمتع بأسلوب يتوافق وموهبته، أسلوب هو، بالرغم من خشونته ولا مبالاته الظاهرية، من الفريدة بحيث بقي يشكّل لديه علامة فارقة. لم يكن كأسلوب سان سيمون المصنوع من حمم ضخمة، تجرف الجواهر وسقط المتاع، بذلك العنف العظيم؛ إنّهُ بالأحرى أشبه ما يكون بسطح بحيرة متجمّد، فائر ربّما في أعماقه، لكنّه يعكس، بحقيقة لا تشني، كلّ ما هو قائم على حوافه.

أمّا بلزاك، فقد أنّهم، شأنه شأن ستندال، بالكتابة بشكل سيّئ. وبالرغم من ذلك قدّم لنا، في «حكايات هزلية» *Contes drolatiques*، صفحات هي بمثابة جواهر منحوتة؛ فأنا لا أعرف ما هو أكثر جمالاً منها في إبداع شكلها، ولا أكثر رهافة في إنجازها. لكنّهم يلومونه على

ثقل بدايات رواياته، وتوصيفاته الواسعة، وبصورة خاصّة على بعض المبالغات في تصويره لشخصه. من الجليّ أنّ كتلته العملاقة قادرة على السّحق أحياناً. لذا ينبغي الحكم عليه عبر المجموع الهائل لعمله. أنثذرى أمامنا مصارعاً بطلاً جابه كلّ شيء، حتّى الأسلوب، وخرج مائة مرّة من المعركة ظافراً. ثمّ إنّه مهما خاض في مجلّ مسئمة، كان أسلوبه يبقى دائماً أسلوبه. فهو يعجنه، ويصهره، ويعيد خلقه في كلّ واحدة من رواياته. كان لا يني يبحث عن شكل. ودائماً نعاود التقاء بحيويّة الأديب المنتج العملاق، في أدنى فقراته. هو هنا، فيما المصهر يدوي، ينهال بضربات متلاحقة على جملة، ودون توقّف، حتّى تندمغ ببصمته الخاصّة؛ بصمة تظلّ الجملة محتفظة بها إلى الأبد. مهما يكن من العثرات الممكنة، هذا هو الأسلوب العظيم.

كنت أنوي، ببساطة، عبر بضعة أمثلة، أن أفسّر بأفضل ما أقدر عليه ما أعنيه بالتعبير الشخصي. في أيامنا هذه، الروائيّ الكبير هو ذلك الذي يتمتّع بالحسّ الواقعيّ، والذي يعبر بصورة فريدة عن الطبيعة، بجعلها تمجياً حياتها الخاصّة.



### 3- الصيغة النقدية مطبقة على الرواية

قرأت، منذ وقت قريب، مقالاً ببليوغرافياً<sup>(1)</sup> تمّ التعامل فيه، بازدياد، مع روائيِّ باعتباره ناقداً. لقد أنكروا عليه رواياته، لكنهم اعترفوا بدراساته الأدبية، دون أن يدركوا أنّ قدرات الناقد تميل اليوم نحو الامتزاج بقدرات الروائيِّ. يبدو لي أننا، هنا، حيال سؤال جدير بالمناقشة. فنحن نعرف ما صار عليه النقد في أيامنا. ودون تقديم التاريخ الكامل للتحوّلات التي خضع لها منذ القرن الماضي، وهو تاريخ قد يكون أكثر تنويراً من غيره، ولعلّه يختصر التطوّر العامّ للأذهان، يكفي أن نذكر اسم سانت بوف<sup>(2)</sup> Sainte-Beuve وتين<sup>(3)</sup> Taine حتّى ندلّل على كبر المسافة التي تفصلنا عن أحكام لاهارب<sup>(4)</sup> La Harpe وحتّى عن تعقيبات فولتير<sup>(5)</sup> Voltaire.

(1) أي متعلّقاً بمصادر دراسة موضوع أو كاتب ما.

(2) شارل أوغستان سانت بوف Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869): ناقد وكاتب فرنسيّ كان يعتبر عمل الكاتب انعكاساً دقيقاً لحياته وسيرته. وقد عمل مارسيل بروست Marcel Proust على تفنيد منهجه في كتاب شهير له بعنوان «التصدّي لسانت بوف» *Contre Sainte-Beuve*.

(3) هيبوليت أدولف تين Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893): فيلسوف ومؤرّخ فرنسيّ له مساهمات في تاريخ الأدب ونقده، عمل على تقريب التاريخ والنقد من المنهج الوضعي والعلوم الطبيعية.

(4) جان فرانسوا دو لاهارب Jean-François de La Harpe (1739-1803): كاتب مسرحيّ وناقد أدبيّ فرنسيّ من أصل سويسريّ، جمع دروسه في الأدب في ثمانية عشر مجلداً عرفت نجاحاً مؤقتاً، وكان يعدّ نفسه تلميذاً لفولتير.

(5) فرانسوا ماري أرويه François-Marie Arouet، المعروف باسم فولتير Voltaire (1694-1778): كاتب وفيلسوف فرنسيّ غنيّ عن التعريف، من أهمّ وجوه فكر الأنوار الفرنسيّ.

كان سانت بوف من أوّل من أدركوا ضرورة تفسير العمل من خلال الإنسان. فهو قد وضع الكاتب في الوسط الذي يعيش فيه، ثم درس حياة عائلته، وحياته هو، وميوله، باختصارٍ نظر إلى الصفحة المكتوبة باعتبارها نتاجاً لعناصر متعدّدة، لا بدّ للمرء من معرفتها أولاً، إذا ما هو أراد النطق بحكم عادل، كامل ونهائيّ عليها. من هنا جاءت الدراسات العميقة التي كتبها، بمرونة عجيبة في البحث، وبانتباه مرهف إلى أصغر التفاصيل والتناقضات المعقّدة للإنسان. معه صرنا بعيدين عن أولئك النقاد الذين يصدرّون أحكاماً وكأنّهم مرتّبون يحكمون وفقاً لقواعد المدرسة، بطريقة تفصل تماماً الإنسان عن الكاتب، وتطبّق المعيار ذاته على جميع الأعمال، وتقيسها من زاوية نظر النحاة والبلاغيّين.

ثمّ جاء تين Taine، بدوره، ليجعل من النقد علماً. حوّل إلى قانونٍ ذلك المنهج الذي كان سانت بوف يستخدمه ببراعة إلى حدّ ما. وذلك ما أضفى على أداته النقدية الجديدة نوعاً من التصلّب؛ لكنّ تلك الأداة اكتسبت قوّة لا يمكن الجدل فيها. لا أحتاج للتذكير بالأعمال الرائعة لتين. فنحن نعرف نظريّته عن الأوساط والظروف التاريخيّة، المطبّقة على تطوّر الأدب عند الأمم. إنّ تين هو الذي يتزعم حالياً النقد في بلادنا، ومن الخسارة أن يغلق على نفسه داخل التاريخ والفلسفة، بدلاً من الانخراط في كفاح حياتنا، أو توجيه الرأي العامّ، كما كان يفعل سانت بوف، بحكمه على صغار أدبنا وكباره.

أودّ، ببساطة، الوصول إلى معرفة كيف يشتغل النقد الحديث. هو ذا تين، مثلاً، يريد كتابة تلك الدراسة الجميلة التي قدّمها عن بلزاك. إنّهُ يشرع أولاً بتجميع كلّ الوثائق التي يمكن تحيّلها، وجميع الكتب التي نُشرت عن الروائيّ؛ كما يستجوب الناس الذين عرفوه، وأولئك الذين



بإمكانهم توفير معلومات مؤكدة عنه؛ لكن كل هذا لا يكفي، فهو يُعنى أيضاً بالأماكن التي عاش فيها بلزك، ويقوم بزيارة المدينة التي وُلد فيها، والبيوت التي سكنها، والآفاق التي عبّرها. وهكذا يفحص الناقد كل شيء، الأقارب والأصدقاء، إلى أن يمسك ببلزك بصورة مطلقة، في أخفى خفاياه، مثلما يمسك المشرّح بأسرار الجسد الذي قام للتوّ بتشريحه. انطلاقاً من تلك اللحظة، يمكنه قراءة العمل. فمنتج العمل يقدم له المنتج ويشرحه له.

لتقرأوا دراسة تين تلك. ستلاحظون فيها كيف يتحرّك المنهج. فالعمل يكمن في الإنسان. وبلزك الملاحق من قبل دائنيه، والذي ينضد المشاريع الخارقة الواحد فوق الآخر، ويسهر الليالي من أجل دفع فواتيره، فيما يواصل رأسه الغليان، هو الذي يقودنا إلى «المهارة الإنسانية» *La Comédie humaine*. لا أقوم، هنا، بثمين النسق المتبع، بل أعرضه، لكي أقول إنّ النقد الحالي حاضرٌ هنا، مع مجموعة من الانحيازات. من الآن فصاعداً، لن يُفصل بين الإنسان وعمله، بل سيُدرّس هذا بغية فهم ذلك.

والحال أنّ روايتينا الطبيعيين لا يمتلكون منهجاً سوى هذا. فحينما يدرس تين بلزك، يقوم تماماً بما يقوم به بلزك نفسه عندما يدرس، على سبيل المثال، الأب غوريو. فالشاكلة التي بها يعالج الناقد كاتباً ما، بهدف معرفة أعماله، تشبه تلك التي بها يعالج الروائي أحد شخوصه من أجل معرفة أفعاله. فمن الجانبين، نجد الانشغال ذاته بالوسط والظروف. لتتذكّر بلزك وهو يحدّد بالدقة الشارع والبيت الذي يقطنه غرانديه Grandet، أبو العائلة، ويحلّل الكائنات المحيطة به، ويُظهر آلاف الوقائع الصغيرة التي شكّلت طبع هذا البخيل وعاداته. أليس ذلك تطبيقاً مطلقاً

لنظرية الوسط والظروف؟ أكرّر إنّه الصنيع ذاته.

سيقول قائل إنّ تين يمشي على أرضيّة الواقع الحقيقيّ، ولا يقبل بغير الوقائع المثبتة، الأحداث التي جرت فعليّاً، فيما يتمتّع بلزك بحريّة الابتكار ويستخدم هذه الحرية على نحو مؤكّد. بيد أنّنا سننتق دائماً على أنّ بلزك يقيم روايته على أساس حقيقة أولى. فالأوساط التي يصفها صحيحة، والشخوص التي ينشئها تتمتّع بأقدام راکزة على أرض. انطلاقاً من هذا، لن يكون من أهميّة للعمل الذي سيلي ذلك، ما دام منهج البناء المستخدم من قبل الروائيّ متطابقاً ومنهج الناقد. ينطلق الروائيّ من واقع الوسط الذي يجد فيه نفسه، ومن حقيقة الوثائق الإنسانية التي هي تحت يده؛ أمّا إذا ما طوّر ذلك باتجاه بعينه، فلن يكون اتجاه المخيلة على طريقة «الحكّائين»، بل طريق الاستنباط، كما عند العلماء. من ناحية أخرى، أنا لم أدع أنّ النتائج متماثلة تماماً، عندما ندرس كاتباً ما أو أحد شخوص عمل أدبيّ؛ فمن المؤكّد أنّ دراسة الكاتب تلثم الواقع عن قرب أكبر، مع أنّها تترك حيزاً كبيراً للحدس والتخمين. لكن أكرّر أنّ المنهج هو ذاته.

أكثر من هذا، تلك نتيجة مزدوجة للتطوّر الطبيعيّ للعصر. ففي العمق، إذا ما قمنا بالتمحيص فسوف نصل إلى الأرضية الفلسفية ذاتها، إلى التحقيق الوضعي<sup>(1)</sup>. في الواقع، لا يقوم الناقد والروائيّ اليوم بالاستنتاج والحكم. بل يكتفيان بالعرض. فهذا ما رأياه، وتلك هي الكيفية التي كان على مؤلّف ما أتباعها بغية الوصول إلى فعل بعينه. في كلا الجانبين، يتمّ إظهار الماكنة الإنسانية أثناء عملها، وليس أكثر. فعبّر

(1) نسبة إلى الوضعيّة positivisme، وهي مدرسة فكرية أسسها Auguste Comte (1798-1857) تعتبر أنّ معرفة ظواهر العالم لا يمكن أن تقوم إلّا على المعاينة والتجربة.

مقارنة الأحداث، نتوصل، في الحقيقة، إلى صياغة قوانين. لكن كلما تريت المرء في صياغة القوانين كان أكثر حكمة. إن تين نفسه، لأنه تعجل قليلاً، عرض نفسه لتهمة الاستسلام نوعاً ما للنسق. إننا لا نعمل، في المهلة الوجيزة التي نتمتع بها، إلا على انتقاء الوثائق وتصنيفها، لا سيما في الرواية. فالبحت عما هو قائم والتعبير عنه هو بحد ذاته عمل ضخيم. علينا ترك العلم المحض يصوغ القوانين، أما نحن، الروائيين والناقد، فليس علينا سوى تحرير محاضر<sup>(1)</sup>.

وعليه، وباختصار، ينطلق الروائي والناقد اليوم من النقطة ذاتها، أي أنها يأخذان الوسط الدقيق والوثيقة الإنسانية من مصدرهما الطبيعي، ثم يستخدمان المنهج ذاته بغية الوصول إلى المعرفة والتفسير. فمن جهة، هناك العمل الذي كتبه إنسان ما، ومن جهة أخرى هناك أفعال شخصية بعينها، وكلا العمل المكتوب وسلسلة الأفعال هما بمثابة نتاجين للماكنة الإنسانية الخاضعة لتأثيرات معينة. وعليه، من البديهي أن يكون الروائي الطبيعي ناقدًا ممتازاً. يكفيه، عند دراسته لكاتب ما، الاستعانة بأداة المراقبة والتحليل ذاتها التي استخدمها الكاتب في دراسته للشخص، الذين استقاهم هو من الطبيعة. يخطئ المرء إذا ما اعتقد أنهم عندما يقولون عنه بنزق: «ما هذا إلا ناقدٌ»، يقللون من شأنه كروائي.

كل تلك الأخطاء ناتجة عن الفكرة المزيفة التي يواصل الكثيرون

(1) ستكرر هذه المفردة أو الفكرة في هذا الكتاب، ويقصد بها زولا أن الرواية الطبيعية لا تخرع الوقائع اختراعاً ضمن نشاط رومنتي أو خيالي محض، بل تأخذ بما يقول به الواقع نفسه كما لدى تحرير «مخضر» أو «مضبطة»، بالمعنى القضائي للكلمة، أو كما يقوم المحلل المراقب بوضع «جزءة» للظواهر والأشياء. وفي هذا التأكيد شيء من المبالغة أو الحكم الجذري يخرج عنه زولا نفسه في كتابته الروائية التي يجمع فيها ما بين الواقع وضرب من الشعر يفرزه الواقع نفسه. المهم هنا هو رفضه لتغليب عمل الخيلة - كما كان يفعل الرومنطيقون - على «درس» الواقع ذاته.

تكوينها عن الرواية. ومن المزعج ألا نكون قادرين بعد على تغيير مفردة «رواية»، التي لم تعد تعني أي شيء، عندما تُطلق على أعمالنا الطبيعية. فهذه الكلمة تجرّ إلى التفكير بحكاية، بخرافة، أو بتخييل محض، وهذا كله يتناقض تماماً مع المحاضر المحض التي نحرّرها نحن الكتاب. منذ خمس عشرة سنة أو أكثر، صرنا نشعر أكثر فأكثر بعدم دقة هذه المفردة، وفي لحظة ما راودتنا الرغبة في وضع مفردة «دراسة»<sup>(1)</sup> بدلاً منها على الأغلفة. بيد أن الأمر بقي غامضاً، وواصلت كلمة «رواية» فرض نفسها بالرغم من ذلك، ويلزمنا اليوم العثور على تسمية موفقة تحل محلّها. ثم إنّ تعييرات كهذه ينبغي أن تحدث وتفرض نفسها تلقائياً.

من ناحيتي، قد لا تضيرني هذه المفردة، إذا ما شئتنا الإقرار، مع احتفاظنا بها، بأنّ تعبيراً تاماً قد طرأ على ما تسمّيه. وسيكون بمقدورنا العثور، في اللغة، على مئات الأمثلة المتعلقة بمفردات كانت تعبر في الماضي عن أفكار مناقضة تماماً لما تعبر عنه اليوم. لقد تحوّلت رواية فروستينا، ورواية المغامرات، والرواية الرومنظيقية والمثالية إلى نقد حقيقي للأخلاقيات والأهواء والأفعال الخاصّة بالشخصيّة المحوريّة المصوّرة فيها، والتي يتمّ التعامل معها ضمن كينونتها الخاصّة وعبر الأوساط والظروف التي مارست عليها تأثيرها. فالمختلة، كما كتبت في وقت ما، مثيراً احتجاج زملائي، قد كفت عن تمثيل الدور الرئيس؛ لقد أصبحت استنباطاً وحدساً، وهي تعمل على الوقائع المحتملة، التي لم يكن بمقدورنا معاينتها مباشرة، كما على النتائج المحتملة للأحداث،

(1) معروف أنّ بلزاك قسّم الكتب الثلاثة والتسعين التي يتألف منها عمله القصصيّ والروائيّ الضخم «المهارة الإنسانيّة» *La Comédie humaine* إلى ثلاث مجموعات منحها العناوين التالية: «دراسات في العادات» *Études de mœurs* و«دراسات فلسفية» *Études philosophiques* و«دراسات تحليلية» *Études analytiques*.

التي يسعى المرء لإقامتها منطقياً ووفقاً للمنهج. هذه الرواية تمثل صفحة حقيقية من النقد، الذي يضع الروائي، حيال الشخصية التي يعتزم دراسة أحد أهوائها، في الشروط الدقيقة ذاتها التي يجد فيها ناقد ما نفسه أمام كاتب يريد هو تحليل موهبته.

هل أنا بحاجة لتقديم خلاصة؟ إن قرابة الناقد والروائي ليست متأتية، كما سبق أن قلت، إلا من استخدامهما، كليهما، للمنهج الطبيعي للعصر. وإذا ما التفتنا إلى المؤرخ رأيناه، هو أيضاً، يمارس على التاريخ عملاً مماثلاً، وباستخدام الأداة ذاتها. والأمر ذاته فيما يتعلق بالاقتصادي، وبالسياسي أيضاً. هذه وقائع يسهل التدليل عليها، وهي تُرينا رجل العلم وهو يتقدم الحركة، ويقود اليوم العقل الإنساني. فقيمة أعمالنا إنما تنبع من القدر الذي يمسننا به العلم بهذه الدرجة أو تلك من العمق. وأنا أضع جانباً شخصية الفنان، ولا أشير إلا إلى التيار العقلي الجارف والعريض، التّفحة التي تحملنا نحو القرن العشرين، مهما تكن بلاغتنا الفردية.



## 4- في الوصف

قد يكون من النافع دراسة الوصف في روايتنا، منذ الأنسة دو سكودري<sup>(1)</sup> Mlle de Scudéry وحتى فلوبير. وسيكون ذلك بمثابة تناول لتاريخ الفلسفة والعلم عبر القرنين الأخيرين، لأنّ السؤال المتعلق بالوصف الأدبي لا يحيل على شيء آخر سوى العودة إلى الطبيعة، أي إلى ذلك التيار الطبيعيّ الواسع الذي ولدت منه معارفنا ومعتقداتنا الحالية. سنرى أنّ رواية القرن السابع عشر، ونوع التراجيديا فيه أيضاً، وهما يقدّمان إبداعات ذهنية محض على خلفيّة محايدة، غير محدّدة، وتقليديّة؛ أمّا الشخصوس، فما هي سوى آلات بسيطة بعواطف وانفعالات، تتحرّك خارج الزمان والمكان؛ ومن ثمّ فلا أهميّة معقودة للوسط، وليس للطبيعة من دور تؤدّيه. بعدها، سنرى، عبر روايات القرن الثامن عشر، بزوغ الطبيعة، لكن من خلال معالجات فلسفية أو في ضرب من الانحياز للعاطفة الرعويّة. وأخيراً يصل عصرنا، مع الإسرافات الوصفية للرومنطيقية، ردّة فعل اللون العنيفة تلك؛ أمّا الاستخدام العلميّ للوصف، ودوره المحدّد في الرواية المعاصرة، فلم يشرع بالانتظام إلا مع بلزاك، وفلوبير، والأخوين غونكور، وغيرهم. تلك هي الشواخص الكبيرة لدراسة يمنعني من القيام بها ضيق الوقت. يكفيني، من جانب آخر، الإشارة إلى ذلك، حتّى أقدم هنا بضع ملاحظات عامة عن

(1) الأنسة مادلين دو سكوديري Mlle Madeleine de Scudéry (1607-1701): كاتبة فرنسيّة عُرفت برواياتها العجائبيّة ورسائلها في الأخلاق.

الوصف.

أولاً، أصبحت مفردة «وصف» هذه غير دقيقة. فهي اليوم بمثل رداءة المفردة «رواية»، التي لم يعد لها من مغزى، إذا ما طُبِّقت على دراساتنا الطبيعية. فالوصف لم يعد هدفاً لنا؛ وما نرغب فيه هو إكمال الأشياء، وتعيينها. فالمختصّ بعالم الحيوان، مثلاً، الذي يتحدّث عن حشرة بعينها، ويعمل، لوقت طويل، على دراسة النبتة التي تعيش عليها تلك الحشرة، والتي تستمدّ منها وجودها، بما فيه شكلها ولونها، يلقي نفسه مرغماً على وصفها؛ بيد أنّ ذلك الوصف قد يدخل في تحليل الحشرة ذاته، وقد نلتقي هنا بضرورة علميّة، وليس بممارسة تصويريّة. وهذا معناه أنّنا لا نقوم بالوصف لمجرد الوصف، بفعل نزوة أو من أجل متعة بلاغيّة. فنحن نعتبر أنّه لا يمكن فصل الإنسان عن الوسط الذي يعيش فيه، وأنّ ملابسه تكمله، وكذلك بيته، ومدينته ومنطقته؛ وبالتالي، نحن لا نلاحظ ولو ظاهرة واحدة لعقله أو قلبه دون أن نبحث عن بواعثها أو عن مقابلها في وسطه. ذلك ما يسمّونه توصيفاتنا الأزليّة.

لقد كرّسنا للطبيعة وللعالم برمّته مكانة لا تقل سعةً عن المكانة التي أعطيناها للإنسان. فنحن لا نقرّ بأنّ الإنسان موجود وحده، وأنّه وحده يستحقّ الاهتمام، بل بالعكس إنّنا مقتنعون بأنّه محض نتاج، ولكي نرى المأساة البشرية الحقيقيّة والكاملة، لا بدّ لنا من مساءلة كلّ ما هو قائم. أعرف جيّداً أنّ هذا يُغضب الفلاسفة. لذا نضع أنفسنا في زاوية النظر العلميّة، أي من وجهة نظر المراقبة والتجريب، الذي يقدم لنا الآن أكبر اليقينات الممكنة.

نحن غير معتادين على تقبّل أفكار كهذه، لأنّها تسيء لبلاغتنا العريقة. فمحاولة إدخال العِلْم في الأدب تبدو وكأنّها محاولة يقوم بها



جاهل، شخص متخايل وهمجيّ. لكن لسنا نحن إطلاقاً من اجترحنا هذا المنهج: لقد نشأ بمفرده، وستواصل الحركة مهما رغبتنا في إيقافها. نحن لا نقوم بشيء آخر سوى ملاحظة ما يحدث في آدابنا الحديثة. ففيها لم تعد الشخصية السردية محض تجريد نفسانيّ، وذلك ما يمكن أن يلحظه الجميع. لقد أصبحت هذه الشخصية تولد من الهواء والأرض، كما تولد النبتة؛ هذا هو الإدراك العلميّ. من هنا بات ينبغي على المحلّل النفسيّ<sup>(1)</sup> أن يضيف لنفسه الفرد المُراقب والتجريبيّ، إذا ما شاء تفسير حركات الروح بصورة واضحة. لقد خرجنا من طور الأناقة الأدبية للوصف الجميل الأسلوب، وولجنا طور الدراسة الدقيقة للوسط، وميدان الملاحظة المتعلقة بأحوال العالم الخارجيّ، الذي يتناظر مع الحالات الداخلية للشخصيات.

وعليه، فسأعرّف الوصف بأنه حالة الوسط التي تعيّن الإنسان وتكمّله.

من المؤكّد أننا ما عدنا نأبه هذه الصرامة العلمية. كلّ ردة فعل إنّها تتميز بالعنف، وما زلنا نقوم بردود أفعال حيال الصيغة التجريدية للعصور الأخيرة. فالطبيعة قد اقتحمت أعمالنا باندفاع متهوّرة وملاّتها، وقامت أحياناً بإغراق الإنسانية، غامرة ومكتسحة في طريقها الشخوص، وسط انهيارٍ صخور وأشجار باسقة. كان ذلك أمراً محتوماً. ينبغي إهمال الصيغة الجديدة حتّى تتوازن وتصل إلى تعبيرها الدقيق. ثمّ إنّ هناك الكثير ممّا يمكن تعلّمه وقوله من عربدات الوصف تلك، واجتياحات الطبيعة هذه. فنحن نعثر هنا على العديد من الوثائق الممتازة، التي يمكن

(1) تعبير «المحلّل النفسيّ» يُفهم على امتداد هذا الكتاب باعتباره يشير إلى الروائيّ نفسه وقد غلب في عمله استبطان بسلوكيا الأفراد أو عالمهم النفسيّ، ولا علاقة للتعبير بما يُعرف اليوم بالتحليل النفسيّ، الذي لم تظهر تباشيره إلّا في السنوات الأخيرة من حياة زولا.

أن تكون ثمينة للغاية بالنسبة لتاريخ التطور الطبيعي.

كنت أقول، أحياناً، إنني لا أحب كثيراً الموهبة الوصفية الحارقة لتيوفيل غوتيه Théophile Gautier<sup>(1)</sup>. ذلك أنني أعثر لديه على وصف من أجل الوصف، دون أقل اكتراث بالإنسانية. كان هو الابن المباشر للقسّ دوليل<sup>(2)</sup> Delille. ففي أعماله، لا يُجدد الوسط أبداً الكائن؛ يظلّ تيوفيل مصوراً، وليس لديه شيء آخر إلا الكلمات، مثلما أنّ الرسّام ليس لديه غير الألوان. وذلك ما يُقحم في أعماله نوعاً من الصمت الجنائزي، إذ ليس هناك سوى الأشياء، لا صوت، ولا خلجة إنسانية تنهض من تلك الأرض الميتة. ليس بمقدوري قراءة مائة صفحة من غوتيه دفعة واحدة، لأنّه لا يثيرني، ولا يعلمني. ما إن أكون استعذبتُ موهبته اللغوية الفدّة، وإجراءاته وبراعته الوصفية، حتّى لا يعود عليّ إلا إغلاق الكتاب.

على العكس من ذلك، لننظر إلى الأخوين غونكور. فهما أيضاً لا يبقيان دائماً ملتزمين بالصرامة العلمية لدراسة الأوساط، تلك الصرامة غير الممتثلة إلا للمعرفة الكاملة للشخص. إنهما يتركان نفسيهما تؤخذان بلذّة الوصف، فتأين يلعبان باللغة ويشعران بالسعادة لتطويعها للآلاف من مصاعب التعبير. سوى أنّهما يضعان دائماً بلاغتهما في خدمة إنسانيتهما. فعبارتهما ليست مجرد جمل مكتملة حول موضوع ما، بل هي أحاسيس

(1) تيوفيل غوتيه Théophile Gautier (1811-1872): شاعر وقاصّ وروائيّ وناقد أدبيّ وفنّي فرنسيّ، عُرف خصوصاً بقصصه الفنتازيّة، فهو يقف على طرفي نقيض من اختيارات زولا الأدبيّة. صدرت في هذه السلسلة ترجمة لمختارات قصصية له بعنوان «العاشقة الميتة وقصص فنتازية أخرى»، بترجمة محمّد عليّ اليوسفيّ ومراجعة كاظم جهاد، ويترجم محمّد بنعبود للسلسلة ذاتها رحلته إلى الجزائر ومصر.

(2) جاك دوليل Jacques Delille، ويسمّى أيضاً القسّ دوليل L'abbé Delille (1738-1813): شاعر ومترجم فرنسيّ عُرف بترجماته لأعمال فرجيل (فرجيليوس)، ونالت أشعاره شهرة واسعة في زمنها.

معيشة أمام مشهد. يظهر الإنسان عندهما، يختلط بالأشياء، ويبت فيها الحياة، عبر توتر انفعالاته. كل عبقرية الأخوين غونكور هي في هذه الترجمة الحية للطبيعة، في هذه الاختلاجات التي يدونانها، والشوشات المهموس بها، وآلاف الأنفاس التي يجيلانها شيئاً محسوساً. فليهما يتنفس الوصف. قد يفرض هذا الوصف، كما قد تراقص فيه الشخصوس عبر آفاق واسعة أكثر مما ينبغي؛ لكنّه، حتى عندما يتقدّم بمفرده، أو عندما لا يبقى في صفّه باعتباره وسطاً يعين الأشياء، يظلّ مسجلاً دائماً عبر ارتباطاته بالإنسان، وبالتالي ينال أهميّة إنسانية.

أمّا غوستاف فلوبير، فهو، حتى الآن، أوّل من استخدم الوصف بأكثر ما يمكن من الاعتدال. فعنده يتدخل الوسط بتوازن حكيم: إنّه لا يُغرق الشخصية الروائية، وإنّما يكتفي غالباً بتحديدّها. وهذا هو ما يعطي «مدام بوفاري» *Madame Bovary* و«التربية العاطفيّة» *L'Éducation sentimentale* قوتها الكبيرة. يمكن القول إنّ غوستاف فلوبير قد اختزل، إلى حدود الضرورة الحصرية، أعداد الدلائل الذين يُتخّم بلزّاك بدايات رواياته بهم. إنّه معتدل، وهذه خاصيّة نادرة؛ فلا يقدم إلا الملمح البارز، والخطّ العريض، والخصوصيّة التي بها يكتمل رسم الشخصية، وذلك كافٍ لكي تكون لوحته غير قابلة للنسيان. فعند غوستاف فلوبير بالذات، أوصي أنا بدراسة الوصف والتصوير الضروريّ للوسط، في كلّ مرّة يساعد فيها الوسط على تفسير الشخصية أو إكمالها.

أمّا نحن، الكتاب الآخرين، فقد كُنا، في غالبيّتنا، أقلّ حكمةً وتوازناً. فشغف الطبيعة غالباً ما كان يجرفنا، ويرغمنا على تقديم أمثلة رديئة، بسبب من غزارتنا وسكرنا بالمشاهد الخارجيّة. فمن المؤكّد أنّه ليس هناك ما يفسد عقل الشاعر أكثر من ضربة شمس. يحلم حينئذ بأشياء

جنونية من كل نوع، ويكتب أعمالاً تغني فيها السواقي، وتتجاوز أشجار السنديان فيما بينها، وتتهدد الصخور البيضاء تنهد صدر امرأة في شمس الظهيرة. إنها سمفونيات لأوراق الشجر، أذوار تُوزع على أعواد العشب، أشعار للطور والأضواء. وإذا كان ثمة من عذر ممكن لمبالغاته كهذه، فهو يكمن في رغبتنا في توسيع الإنسانية، وفي كوننا أحللتناها في كل مكان، حتى في حجارة الشوارع.

أيجوز لي الحديث عن نفسي؟ إن الشيء الذي يوجه لي اللوم بسببه، حتى من قبل أفراد متعاطفين وإيائي، يتمثل خاصةً في تلك اللوحات الوصفية الخمس لباريس، التي تتواتر وتختتم الأجزاء الخمسة لروايتي «صفحة حب» *Une page d'amour*. إذ لم يتم النظر إليها إلا باعتبارها نزوة فتان يكرّر نفسه إلى حدّ الإعياء، وصعوبة تغلب هو عليها ليثبت براعته. من المحتمل أن أكون أخطأت، لا بل من المؤكد أنني أخطأت، ما دام أحد لم يفهمها؛ بيد أن نيتي كانت، في الحقيقة، حسنة، عندما أصررت على تلك اللوحات الخمس ذات الديكور الواحد، والمنظور إليه في ساعات وفصول مختلفة. إليكم القصة. في بؤس فتوتي، كنت أسكن في عليّات يمكن للمرء رؤية باريس بكاملها منها. فباريس العظيمة تلك، الساكنة وغير المبالية، التي كانت دائمة الحضور عند نافذتي، بدت لي وكأنها شاهد صامت، ومؤتمن مأساويّ على كل أفراحي وأتراحي. أمام هذا الشاهد جعلت وبكيت، وفي حضرته أيضاً عشقت، وعشت أكبر لحظات سعادتي. والحال أنني، منذ أعوامي العشرين، حلمت بكتابة رواية تكون فيها باريس، ببحر سطوحها العريض، شخصية من شخص تلك الرواية، شيئاً شبيهاً بالخورس في المسرح الإغريقي. كان لا بد لي من حبكة حميمة، ثلاثة كائنات أو أربعة في غرفة صغيرة، والمدينة

الواسعة في الأفق، حاضرة دائماً، تتملى بعينها الحجريتين العذاب المروع لهذه الكائنات. تلك هي الفكرة القديمة التي حاولت تحقيقها في «صفحة حب». هذا كل ما في الأمر.

أنا، بالتأكيد، لا أدافع عن لوحاتي الوصفية الخمس تلك، لأنها كانت فكرة رديئة، ما دام أحدٌ لم يفهمها ولم يدافع عنها. وربما كنت قد أقحمتها عبر إجراءات متصلّبة ومتماثلة. أذكر هذه الواقعة فقط لكي أبين أننا، ضمن ما يسمّى هوسنا بالوصف، لا نكاد نستسلم أبداً إلى حاجة الوصف وحدها؛ فشيء كهذا دائماً ما يثرى في داخلنا بمقاصد سمفونية وإنسانية. ينتمي إلينا إبداعنا برمته، وندخله نحن في أعمالنا، ونحلم بالفلك العظيم. وستكون الرغبة في حبسنا داخل هوس وصفيّ إنقاصاً حقيقياً لطموحنا، ورفضاً للنظر أبعد من الصورة المرسومة بمقادير متفاوتة من الصفاء.

سأنهي كلامي بتصريح: إنني، في كلّ رواية ودراسة إنسانية، أعيب كلّ وصف لا يكون، وفقاً لتعريفه الأنف الذكر، تصويراً للوسط الذي يحدّد الإنسان ويكمله. لقد أخطأتُ بما فيه الكفاية ليكون لي الحقّ في معرفة الحقيقة.



## ستندال

لا شك أنّ ستندال هو الروائيّ المقروء أقلّ من غيره، والمعجب به والمرفوض دون تمحيص أكثر من غيره أيضاً. إذ لم يُكتب بعد أيّ شيء مكتمل عنه، وما زال، إلى حدّ ما، في وضعية الأسطورة. لقد شغلتنني كثيراً موهبته، وكنت أرغب تماماً في دراسته، ومع ذلك تردّدت طويلاً قبل أن أشرع بهذا العمل، خشيةً عدم التمكن من أن أسلّط على صورة الكاتب ما يكفي من الضوء الصافي والصريح. لكنّ دور ستندال، في أدبنا المعاصر، من العظمة بحيث يلزمني بالمجازفة بتحليله، وإن لم أبلغ الوضوح الذي أرغب فيه أثناء تناول أعمال ثرية حدّدت، إلى جانب أعمال بلزك، التطوّر الحاليّ لأدبنا الطبيعيّ.

ينبغي القول أيضاً إنّ ستندال لطالما رغب، أثناء حياته، في إحاطة نفسه بالغرابة. لم يكن ذا عقل بسيط، ولا طبيعة واسعة ومستقيمة، تسري في عروقها دماء الغاليتين القدماء، وتنتج أعمالها على مرأى من الجميع. كان يُثقل عمله بكلّ أنواع الاستدلال وأشكال الرهافة، ويعرض مظهر الدبلوماسيّ الذي يسافر متخفياً ويستعذب الملذّات الخفيّة الكامنة في السخرية من الجمهور. كان يبتكر أسماءً مستعارة، ويحلم بخدع لا يفهم غيره ظرافتها. لكنّ ذلك لم يكن، بطبيعة الحال، ليستقيم دون ازدراءٍ سافرٍ بالأدب. فهذا الرجل الذي ولد في عام 1873، والذي ينتمي بارتباطاته الاجتماعيّة والفلسفيّة إلى القرن الماضي، كان يشعر بالانجراف من إنتاجنا الأدبيّ الواسع، ولم يكن يتخيّل أنّ بمقدور المرء أن يعيش من قلمه. ثمّ إنّّه

لم يقم بأي شيء حيال ذلك، بل كان ينظر للأدب كتسليية، تنشيط للعقل، لا كمهنة. لقد جرّب تارة التصوير، وتارة أخرى التجارة، وثالثة الإدارة؛ بعد ذلك، وبعد أن شارك في حملة 1812، ملحقاً بجيشنا، انتهى به الأمر إلى الانخراط في السلك الدبلوماسي، الذي دفعته إليه بالتأكيد بنية ذهنه؛ بيد أنه لم ينل فيه إلا مكانة متواضعة، إذ بقي طويلاً وتوفي وهو مجرد قنصل في تشيتافيكيا بإيطاليا. مع ذلك، يصوره لنا معاصروه على أنه كان أكثر فخراً بمكانته كموظف منه بصفته كاتباً؛ ويروون عنه أنه عندما منحه حكومة يوليو<sup>(1)</sup> وساماً، أصرّ على أن يُعتبر ذلك الوسام تكريساً للقنصل فيه، وليس للكاتب. فهو كان يستلطف الادعاء أنه مجرد هاوٍ للكتابة. كما كان يميّز نفسه عن ذلك الجمع المائج من رجال الآداب، أولئك الأفراد المملّخة أصابعهم بالحبر، والذين كانوا يُقرفونه. لقد أفلت من الانضواء في حشد أو كتلة، كما أظهر للبلاغة ازدراءً يضاهاي ازدراء سان سيمون لها، وبقي في نظر نفسه رجل الفعل، الذي كان هو يحلم دائماً بأن يكونه. فإذا ما صدّقناه، يظلّ عمله في حياته محض صدفة.

ما أسّميه أسطورة سنتدال انطلق من هذه النقطة. وبالرغم مما كتبه هو عن نفسه، وما تركه لنا معاصروه عنه، يظلّ الرجل مجهولاً إلى حدّ كبير. فالشكوك تحوم حوله، والبعض يخشى منه دون انقطاع مخاتلة ما، فتلك الذهنية المعقدة تبدو وكأنّها تريد أن تخدع الجمهور كما

(1) تُطلق تسمية «حكومة يوليو» (Gouvernement de juillet) أو «ملكية يوليو» (Monarchie de juillet) على انتقال العرش من شارل العاشر، شقيق لويس السادس عشر ولويس الثامن عشر، وهم جميعاً من ممثلي آل بوربون، إلى قريبه لويس فيليب الأول، المتحدّر من فرع أدنى من السلالة ذاتها، فرع آل أورليان، وذلك في أعقاب ثورة «النهارات الثلاثة المجيدة» (Les Trois Glorieuses) التي قامت في 27 و28 و29 يوليو 1830. وسيكون لويس فيليب الأول آخر ملوك فرنسا، إذ ينتهي حكمه مع قيام الجمهورية الثانية في 1848.



يخدع دبلوماسي عاهلاً ثم يروح يمثله باعتباره مبعوثاً من طرفه. لقد قرأت كل ما نُشر عن ستندال، وأقرّ بأنني لم أتقدّم كثيراً جرّاء ذلك. كما يبدو أنّ معاصريه، الذين تحدّث عنهم قبل قليل، كسانت بوف، قد حكموا عليه بصورة برّانية. فهو لا يفتح، وهم لا يبذلون جهداً لكي ينفذوا في نفسيته. أمّا اليوم، فالعمل أصبح أكثر مشقّة. أعرف جيّداً أنّ الأجدر هو أخذ الأشياء بسداجة، وآلا يدع المرء نفسه تؤخذ بكلّ تلك المخادعات، وأن يقول لنفسه أيضاً إنّ المكاثر الأكثر اكتظاظاً بالنوابض هي تلك التي تخفي محرّكاً بسيطاً؛ وذلك ما أزمع القيام به، في حقيقة الأمر. أردت أولاً استقصاء راهن المسألة فحسب، وذلك بإظهاره إلى أيّ حدّ ما زلنا بعيدين عن القبض على ستندال، يباعث من كلّ تلك الأقنعة والتعقيدات التي كانت تسره، بطريقة طبيعيّة على الأرجح. فطبيعته تكمن فيها.

لم يبقَ لنا غير البحث عنه عبر أعماله. فهذه هي الوسيلة الأكثر ضماناً للوصول إلى الحقيقة، ذلك أنّ الأعمال شهود لا يمكن إنكارهم. لكن، من جانب آخر، ينبغي القول إنّ أعمال ستندال قد ضاعفت الغموض حوله. وإذ يحكمون عليها بانفعال، وعلى أنحاءٍ متناقضة، تراهم يعمدون إمّا إلى رفضها أو إلى الاحتفاء بها، دون أن يتوافر بعدُ حكمٌ دقيق عليها، يُجَلِّ المؤلّف نهائياً في مكانه الصحيح. وحتى هنا نصطدم بأسطوره. ففي معسكر الفنّانين، دائماً ما يستشهدون بمقولة ستندال نفسه: «في كلّ صباح، أقرأ صفحة من القانون المدنيّ لأكتسب نبرة في الكتابة». وهذا ما يكفي لجعل العصبه الرومنطيّة تبغضه، فيما تدفع الكلمة ذاتها خصوم البلاغة المنتصرة النادرين إلى التصفيق له. قد يكون ستندال قال هذه الجملة وكتبها حقاً، لكنّها لا تكفي لتصنيف كاتب. وأنا أعتقد أنّ من

شأن دراسة دور ستندال في حركة 1830<sup>(1)</sup> أن تسلط ضوءً كبيراً على تاريخ تلك الحركة، ذلك أنّ ستندال قد بدأ بمساندة الرومنطيقية، ولم يفصل عنها إلا بعد وقت متأخر، أي بعد أن انتصرت نهائياً موجة الجنون الغنائي لكبار شعراء تلك الفترة. كما يخطئ المرء اليوم إذا ما ظنّ أنّ فيكتور هوغو قد خلق الرومنطيقية كيفما اتفق وأتى بها باعتبارها ثمرة فرادته الخاصة. إنّ الحقيقة هي عكس هذا، فهو قد عثر عليها مكتملةً قبله، ولم يقم إلا بالاستحواذ عليها، بفضل قدراته البلاغية القوية؛ ثم صنع منها شيئاً خاصاً به، وأخضعها لطغيانه. هكذا رأينا العقول الفريدة التي لم تكن لترضى بأن يتم امتصاصها بتعدد عن الحركة. وهكذا بقي ستندال، الذي كان يكبر فيكتور هوغو بعشرين عاماً، ضمن تقاليد أسلوب القرن الثامن عشر، وقد صدمته اللغة الجديدة، وصبّ جام سخريته على سيول النعوت في الكتابة، التي حكم هو بعدم نفعها، وعلى مختلف أنواع الزخارف التي أفقدت الجملة الفرنسية القديمة وضوحها وحيويتها. لنصف أيضاً أنّ الانتفاخ العاطفي والخبال والنزعة الإنسانيّة المائعة في الأعمال، هذا كلّه كان يجرحه أكثر. ومع أنّه كان يحبّ التطور الفلسفي، وثورة الأفكار، كان يرفض بكلّ كيانه الانتفاضات الكرنفاليّة، التي ترينا الإغريق والرومان الأزليين متنكرين في هيئة فرسان العصور الوسطى. من هنا جاءت كلمته عن القانون المدنيّ، التي ما برحت تحشد وراءها الفنّانين، والتي تظلّ في نظر الكثيرين ميزة موهبته. في الحقيقة، إنّ وثيقة كهذه تبقى هزيلة. أكرّر ما سبق أن قلته: ما زلنا داخل الأسطورة.

(1) هي الحركة الرومنطيقية الفرنسيّة التي يُعتبر عرض مسرحيّة «هرناني» *Hernani* لفكتور هوغو وما نجم عنه من صراع عاصف بين التقليديين والمحدثين بمثابة شهادة ميلادها وعلامة فاصلة في تاريخ الأدب الفرنسيّ. وستكرّر الإشارة إلى هذا التاريخ في هذا الكتاب.

لقد كُتِبَ القليل عن ستندال، لا سيّما إذا ما قارناه بالعدد الضخم من المقالات وحتى الكتب التي لدينا عن بلزك. فأنا لا أعرف أكثر من ثلاث دراسات مكرّسة لستندال يُعتدّ بها حقاً، هي دراسات بلزك وسانت بوف وتين. والحال أنّ الاتفاق حوله ما يزال بعيداً. فبلزك وتين يقفان إلى جانبه، فيما يرفضه سانت بوف. كما لا يبدو لي أنّ هؤلاء الثلاثة قد ذهبوا إلى عمق الموضوع، فكلّ منهم يرى الروائيّ من جانب معيّن، دون أن يُظهره في مكانته الحقيقيّة ولا في الدور الذي لعبه. وبعد قراءة هذه الدراسات الثلاث، يظنّ المرء قلقاً، ولا يشعر بأنّها قد لبّت حاجته تماماً، بل يلاحظ بوضوح أنّ ستندال ما زال يفلت من الأيدي.

تشكّل دراسة بلزك أندفاعاً حماسيّة. فهو معجبٌ بكلّ ما لدى منافسه، ويمتدحه بعبارات رائعة. وكان ذلك الإعجاب صادقاً، لأننا نجده في مراسلاته أيضاً. ففي 29 من مارس 1839، كتب لستندال، بعد قراءته لوصف معركة واترلو، في رواية «الدستوريّ» *Le Constitutionnel*: «هذا مصنوعٌ على طريقة البورغوني»<sup>(1)</sup> *Le Borgognone* وفوفورمان<sup>(2)</sup> *Wouwerman* وسلفاتورى روزا<sup>(3)</sup> *Salvatore Rosa* ووالتر<sup>(4)</sup> سكوت

(1) البورغونيّ، واسمه الحقيقيّ أمبروجو ستيفاني دا فوسانو *Ambrogio Stefani da Fossano* (ت. 1523): رسّام إيطاليّ عاصر ليوناردو دافنشي، ولُقّب بالبورغونيّ *Il Borgognone*، نسبة إلى منطقة بورغونيا *La Bourgogne* الفرنسيّة، لمحاكاته أسلوب مدرستها الفنيّة.

(2) فيليبس فوفورمان *Philips Wouwerman* (1619–1668): رسّام هولندي عرف بتصوير مشاهد الصيد وأسواق النخاسة (أسواق بيع الخيول بخاصّة) ومناظر عامّة.

(3) سلفاتورى روسا *Salvatore Rosa* (1615–1673): ممثّل مسرحيّ وموسيقيّ ورسّام إيطاليّ، عُرف في الرسم بتصوير مشاهد خياليّة تنبض بالألم والعنف.

(4) والتر سكوت *Walter Scott* (1771–1832): كاتب إسكتلنديّ معروف بكونه أحد أعلام الرومنطيّة البريطانيّة ورائد الرواية التاريخيّة.

Walter Scott). ثم بعد قراءة رواية ستندال «دَيْر بازم» *La Chartreuse de Parme*، كتب له ثانية: «إنه كتاب عظيم وجميل: أقول لك هذا بلا مجاملة، ودون حسد، لأنني غير قادر على القيام بذلك، وبإمكان المرء أن يمتدح ما لا يدخل في إطار فنّه. لقد صنعت أنا جداريّة، وصنعت أنت تماثيل إيطالية (...). هنا، كلّ شيء فريد وجديد (...). لقد فسّرت الروح الإيطالية». كلّ هذا ينطوي على سريرة طيّبة وعلى حماسة، لكنني أعترف بعدم فهمي تماماً للتماثيل الإيطالية الصغيرة مقارنة بالجدارية؛ ومن ناحية أخرى، فالبورغونيّ وفورمان وسلفاتورى روزا ووالتر سكوت، كلّ يخبئ الأسماء الغريبة هذه، تفاجئني وتزعجني. فعندما نفكّر في النقد، أعتقد أنّه ينبغي أن يتمتّع المرء بأفكار واضحة. لقد أحسّ بلزك بعبقريّة ستندال بقوّة. كما حرص على إيصال إعجابه به لنا، لكن دون أن يكشف عن شخصيّة الروائيّ، ودون أن يجعلنا نلمس باليد آليات ذلك العقل النادر الذي شرع بالعمل، عند مطلع القرن، في أدبنا الفرنسيّ.

أما إذا انتقلنا إلى سانت بوف، فسنعثر لديه على دراسة مليئة بالنظرات الحاذقة، التي تدور حول الشخص، لكن دون أيّ استنتاج أو خلاصة. إنّها مرهفة وفارغة. ومع ذلك، لم يمنع سانت بوف نفسه من التحامل، إلى الحدّ الذي جعله يطلق حكماً نهائياً على ستندال، وهذا ما لا يفعله هو إلّا نادراً. لقد كتب، في مقالة مكرّسة لتين: «أشارتين، مرّة، إلى ستندال؛ وقد ذكره خاصّةً في كتابه «الفلاسفة» *Les philosophes*، وخصّه بمفردات الثناء الأكثر روعة: «روائيّ عظيم، أعظم محلّ نفسانيّ في عصرنا». أما أنا فسأجازف بمطالبة تين بمزيد من القسوة في الحكم على معاصرنا، وأقول ما يأتي: إنني، بعد معرفتي بستندال، وتذوّقي لعمله، وقيامي، منذ وقت قريب، بإعادة قراءة رواياته أو محاولة القيام بذلك، هذه

الروايات التي طالما يُطرى عليها (وهي روايات ناقصة دائماً، بالرغم من جمال بعض أقسامها، ومنقّرة، بشكل عام)، بات يستحيل عليّ مشاطرة هذا الإعجاب الذي يُنادى به اليوم لهذا الرجل النبيه، اللبيب، المرفه، الثاقب البصيرة، المثير، والذي هو في الأوان ذاته مفكّك ومتصنّع ومفتقر إلى الإبداع». لقد قيلت الكلمة: إنّ روايات ستندال منقّرة.

في نصّ آخر، يصرّح سانت بوف بأنّه يفضّل «رحلة حول غرفتي» *Voyage autour de ma chambre* لكزافيه دو ميستر<sup>(1)</sup> Xavier de Maistre. من المؤكّد أنّ هنا تصادماً بين طبعين مختلفين. ينبغي رفض سانت بوف الذي يتمسّك، بالرغم من رهافته المعتادة في التحليل، بتقييم سطحيّ. قد يكون ستندال مفكّكاً، وقد يكون متكلّفاً أحياناً، لكن أنّ يستنج المرء أنّ رواياته منقّرة، دون تقديم أية أسباب أخرى، والامتناع عن بذل جهد من أجل الذهاب حتّى العمق، فذلك يعني أنّه لا يقدم شيئاً آخر سوى الحكم الفظّ، متغافلاً عن تعريفنا بحيثيات الحكم. إنّ دراسة سانت بوف ما هي إلّا دردشة أديب يغيضه طبعٌ مناقض لطبعه؛ وبالتالي فهي لا تفسّر شيئاً وليس بمقدورها إطلاق حكم نهائيّ.

أما مع تين، فندخل في حيّز الإعجاب المطلق. أعلم أنّ دراسته عن ستندال، المنشورة في 1866، ضمن كتابه «مقالات في النقد والتاريخ» *Essais de critique et d'histoire*، ليست، بالنسبة إليه، كاملة ولا نهائية؛ إذ كان يرغب في إعادة معالجتها وتعميقها، ذلك أنّه كان يراها

(1) كزافيه دو ميستر Xavier de Maistre (1763-1852): كاتب رومنطقيّ ورسام وجزال فرنسيّ عمل في خدمة القيصر ألكساندر الأوّل، وترك بورترهيات لرجال البلاط الروسيّ ولوحات تصوّر مناظر طبيعيّة. عمله الأدبيّ الأشهر هو هذا الذي يذكره زولا، يخرف فيه جنس الرحلة الأدبيّ ليصف إقامة جبريّة لضابط تدوم اثنين وأربعين يوماً، وهو مستوحى من سيرته الذاتية.

غير جديرة بستندال. ومع ذلك، نعثر فيها على الأسباب الواضحة تماماً لإعجابه. إنه يبدأ بالأسطر التالية: «أبحث عن كلمة للتعبير عن نوع العقل الذي يتمتع به ستندال؛ وهذه الكلمة، كما يبدو لي، هي أنه عقل متفوق». حينئذ، ينطلق من هذه النقطة، ثم يستخدم إجراء المنهجي، ويحيل كل شيء إلى هذه الكلمة، أو بالأحرى يدع كل ما يعثر عليه في شخصية ستندال ينبثق منها. أكتفي بالاستشهاد التالي. فبعد أن قال إن فيكتور هوغو رسّام، وبلزاك خبير بفيزيولوجيا<sup>(1)</sup> العالم المعنوي، تراه يضيف: «في العالم اللامتناهي، يختار الفنّان عالمه هو. إنّ عالم ستندال لا يتضمّن أي شيء آخر سوى العواطف، وملامح الطباع، وتقلّبات الأهواء، باختصارٍ لا يتضمّن إلّا حياة الرّوح». كل شيء كامن في هذه النقطة، فهنا نحصل على تفسير لإعجاب تين. فالفيلسوف فيه قد عثر على روايته، في ستندال الفكريّ idéologue مثلما يسمّيه، وفي المحلّل النفسانيّ والمنطقيّ الذي نحن مدينون له بروايتي «الأحمر والأسود» *Le Rouge et le Noir* و«دير بازّم» *La Chartreuse de Parme*. وسأنتقل أنا

(1) الفيزيولوجيا بمفهومها العلميّ تدلّ، كما هو معروف، على دراسة وظائف الأعضاء الحيّة ومكوّناتها. وقد استعار زولا المفردة ليطبّقها على اشتغال الكاتب على شخص أعماله وأفعالهم وإواليّات حركتهم في أوساطهم الاجتماعيّة. كتب في دراسته «الرواية التجريبيّة» *Le Roman expérimental* (1880): «ينبغي أن نشغل [نحن الكتاب الطبيعيّين] على الطبايع والأهواء، وعلى الوقائع الإنسانيّة والاجتماعيّة، مثلما يشغل عالم الكيمياء والفيزياء على الأجسام الخام، وكما يشغل عالم الفيزيولوجيا على الأجسام الحيّة». وينبغي التفريق بين هذا تصوّر والموضة التي شاعت في الأدب في أواسط القرن التاسع عشر وحملت اسم «الفيزيولوجيا» أيضاً، وتمثّل في وضع نصوص ساخرة بقدر أو بأخر تصف سمات مجموعة إنسانيّة أو مهنيّة معيّنة (فيزيولوجيا البوّاب مثلاً، أو الكاتب العدل، أو الفتاة العانس، إلخ). ضمن هذا التيار، وضع بلزاك «فيزيولوجيا الزواج» *Physiologie du mariage* في 1829، وكتب بريّا سافاران *Brillat-Savarin* «فيزيولوجيا الذائقة» *Physiologie du goût* في 1826.

أيضاً من هذه النقطة؛ فقط، لن أستنتج مثلما استنتج تين، عندما قال، في ما يتعلّق بجوليان سوريل [الشخصيّة المحوريّة في «الأحمر والأسود»]: «طباع كهذه هي وحدها الجديرة باهتمامنا اليوم». إنّ الصيغة الأدبية الحالية أوسع من ذلك، فحتّى لو وضعنا ستندال في طليعة الحركة، علينا القيام بالتحديد الدقيق لفعله، وعدم إغلاق الطريق من ورائه، بباعثٍ من الافتتان المحض لفيلسوف. بعد المدائح الطافحة التي قدّمها بلزاك لستندال، والحديث الناقم لسانت بوف، والرضى الفلسفيّ لتين، حان الوقت الذي ينبغي علينا، كما أعتقد، السعي فيه إلى قول الحقيقة الدقيقة بخصوص ستندال، وذلك بتحليله دون انحياز من أيّ نوع، وبإحلاله محلّه الحقيقيّ من هذا العصر.

عند ظهور روايتيّ ستندال الرئاستين، «الأحمر والأسود» (1830) و«دير بارم» (1839)، لم تحظيا بأيّ نجاح. فدراسة بلزاك المفرطة في التقرّيب لم تدفع الجمهور الواسع إلى قراءتهما، ثمّ ظلّت الروايتان بين أيدي الأدباء، وحتّى هؤلاء لم يتدوّقوهما. وكان ينبغي انتظار 1850 لكي نشهد انبعائهما. ولقد أذهل ذلك الانبعاث سانت بوف، الذي كشف عن صدمته. بعدها، جاء تين ليعبّر على الأرجح عن رأي مجموعة الأصدقاء الذين كان عرفهم في دار إعداد المعلمين، فأطلق بحقّ ستندال عبارتيه: «روائيّ عظيم» و«المحلّل النفسانيّ الأكبر في عصرنا». انطلاقاً من تلك اللحظة، تمّت المجاهرة بالإعجاب به كثيراً، لكن دون قراءته أكثر ولا الحكم عليه بصورة أكبر دقّة. هذه هي راهنتيّة المسألة: إنّها محصورة بين الفنّانين الذين يرفضون ستندال والمناطقّة الذين يُجلّونه.

لن أتناول في دراستي هذه غير الروائيّ فيه، وسأكتفي بتينك الروايتين: «الأحمر والأسود» و«دير بازم». كما سأهمل قصصه المتعدّدة ولن أتوقّف

عند عمله الأول، «آرمانس، بعض مشاهد صالون باريس»، *Armance*,  
*quelques scènes d'un salon de Paris*، الذي نشره في 1827.

## 2

لكي يكون تحليلي يسيراً، سأقوم أولاً بتحديد موهبة ستندال، ثم أخضع كتبه للمساءلة، وأقدم أمثلة تسند حكمي. وذلك ما سيقبل ترتيب العمل، لأنني سأشرع أولاً بتقديم استنتاج أخذته من ملاحظات حصلت عليها بعد إعادة قراءة «الأحمر والأسود» و«دير بارم»، وأنا أمسك القلم بيدي. أعتقد أنّ هذه الطريقة هي الوحيدة التي تأتي بالوضوح المطلوب.

كان ستندال، في المقام الأول، محللاً نفسانياً. وقد حدّد تين بالدقة ميدانه، عندما قال إنّه لم يكن يهتم بأيّ شيء آخر غير حياة الروح. فبالنسبة لستندال، ما يشكّل الإنسان هو دماغه، أما بقية الأعضاء فلا يعتدّ بها. أضع، بطبيعة الحال، العواطف والانفعالات والطباع في المتخ، أي في المادة المفكّرة والفاعلة. لم يكن ستندال يعتقد أنّ لبقية أجزاء الجسم أيّ تأثير على ذلك العضو النبيل، أو على الأقلّ لم يكن يبدو له أنّ هذا التأثير يتمتّع بقوة ومكانة إلى الحدّ الذي يقلقه. بالإضافة إلى ذلك، نادراً ما كان يأخذ الوسط بعين الاعتبار، أعني ذلك الذي تنغمر فيه شخصيّة من شخصوه. فالعالم الخارجي لا يكاد يكون قائماً عنده، ولم يكن لينشغل بشأن الدار التي أمضى فيها بطله حياته، ولا بالأفق الذي عاش فيه. وباختصار، ها هي صيغته برمتها: دراسة آليات الروح لما تتمتّع به من إثارة. هي دراسة فلسفية ومعنويّة محض للإنسان، منظوراً إليه عبر



ملكاته العقلية والانفعالية وحدها، ومعزولاً عن الطبيعة.

وهذا هو، بشكل عامّ، تصوّر القرنين الكلاسيكيّين الأخيرين. صحيح أنّ الأفكار الأولى عن الإنسان، وكذلك المعتقدات، قُتِض لها أن تتغيّر، بيد أنّنا ما زلنا في مواجهة ميتافيزيقا تدرس الروح كتجريد، وبلا رغبة في البحث عن الفعل الذي تمارسه عليها بصورة بديهية نوابض الماكينة الإنسانية والطبيعة برمتها. هكذا وجد تين نفسه منساقاً إلى مقارنة ستندال براسين Racine. كتب: «كان ستندال تلميذاً للكتاب الفكريّين idéologues<sup>(1)</sup>، وصديقاً للماركيز دو تراسي<sup>(2)</sup> le Marquis de Tracy، ومن معلّمِي التحليل هؤلاء أخذ علم الروح. عند راسين، يشون كثيراً على معرفة حركات القلب، وتناقضاته وجنونه أيضاً، لكن دون ملاحظة أنّ الفصاحة والبلاغة وفنّ المعالجة المسهبة والتفسير العالم والمفصل الذي تقدّمه كلّ شخصيّة عن انفعالاتها، هذا كلّه يجرمها من جزء من حقيقتها (...). أمّا ستندال، فيخلو من هذا العيب، والجنس الأدبيّ الذي اختاره يبعده عنه». للوهلة الأولى، تبدو هذه المقابلة غريبة، لكنّها صحيحة تماماً. فالشاعر التراجيديّ والروائيّ يقتفیان النهج ذاته، لكنّها يستخدمان بلاغتين مختلفتين فحسب. أكرّر أنّ ذلك النهج هو دائماً مبحث نفسانيّ محض، بمعزل عن أيّ فيزيولوجيا، وعن أيّ علم طبيعيّ.

(1) لا علاقة لهذه المفردة بالايديولوجيا بمعناها السائد، بل هي تنطبق على من يجعلون من الأفكار أساس العالم الذي ينشئون أو يدرسونه، مغلبين التجريدات الذهنيّة على المشاعر والإدراك الحسيّ.

(2) هو أنطوان دو ستوت، المعروف بالماركيز دو تراسي Antoine de Stutt, Marquis de Tracy (1754-1836): أحد قادة الثورة الفرنسية، كان فيلسوفاً وسياسياً، سعى إلى إشاعة الفكر العقلانيّ ودافع عن الإيديولوجيا باعتبارها «علماً للأفكار»، ودعى إلى تعليم العلوم الاجتماعيّة في المدارس. وكان يعدّ نفسه من أنصار الفيلسوف الفرنسيّ كوندياك Condillac.

في كلّ كاتب مولع بالتحليل النفسانيّ، ثمة فكريّ ومنطقيّ. في هذا الجانب يكمن تفوّق ستندال. إذ ينبغي أن نراه وهو ينطلق من فكرة ما، ثمّ يُظهر تفتح مجموعة من الأفكار يتولّد بعضها عن البعض الآخر وتنعقد بصورة مشتركة ويحلّ بعضها البعض. ليس ثمة ما هو أكثر رهاقة وتوغلاً من هذا التحليل المتواصل. ففيه يجد ستندال متعته، وهو يفتح لنا، في كلّ لحظة، عقل شخصيّته، لكي يجعلنا نشعر بالخبايا جميعها. لم يصل أحدٌ غيره إلى هذه الدرجة من معرفة آليات الروح. إنّ فكرة ما تُعرض له، وإذا بالعجلة تعطي إشارة لتحرك غيرها من النواض؛ ثمّ تولد فكرة أخرى إلى اليمين، وثانية إلى اليسار، وغيرها من الأمام، وأخريات من الخلف؛ بعدها تحدث حالات اندفاع وتراجع، أي أنّ عملاً يتنظم ويكتمل، لكي ينتهي بإظهار الروح برمتها وهي تعمل، بكلّ ما فيها من ملكات وعواطف وأهواء. وذلك يستغرق صفحات، إلى حدّ يمكن معه القول إنّ العمل يتولّد من هذا التحليل. يقود المنطقيّ شخصه بصرامة تامّة، وسط الفجوات الأكثر تناقضاً في الظاهر. فنحن نشعر به هنا دائماً، يقظاً ببرودٍ حيال حركة ما كتته. وكلّ طبع يخلقه هو بمثابة تجربة نفسانيّة يغامر بإجرائها على الإنسان. إنّهُ يقوم بابتداع روح بعواطفها وانفعالاتها الخاصّة، ثمّ يلقي بعدد من الأحداث، ويكتفي بملاحظة اشتغال تلك الروح، وسط ظروفٍ بعينها. لا يمثّل ستندال عندي مراقباً ينطلق من معانيته لكي يصل إلى الحقيقة بفضل المنطق. إنّهُ منطقيّ ينطلق من المنطق وغالباً ما يصل إلى الحقيقة بتخطّيه المعاينة.

غالب ما يجري وضع ستندال إلى جانب بلزاك وكأنّ من يقوم بذلك لا يرى الهوة التي تفصل بينهما. والسيدتين، الذي يقارن ما بينهما، يظنّ ملتبساً. فهو يخصّ ستندال بالبيسيكولوجيا وحياة الروح،

أما بخصوص بلزاك فيضيف التالي: «ما الذي أدركه بلزاك في «الملهاة الإنسانية» *La Comédie humaine*؟ كل شيء، ستقولون. نعم، لكنّه يدرك ذلك بصفته عالماً، فيزيولوجياً للعالم المعنويّ ودكتوراً متخصصاً بالعلوم الاجتماعية، كما يدعو هو نفسه. وذلك ما يجعل من قصصه نظريات، ثمّ يلقي القارئ نفسه، خلال صفحتين من رواية، وقد تلقى درساً من السوربون. إنّ التحليل المسهب والتعقيب هما بمثابة آفة أسلوبه». أنا لا أفهم أبداً الحصيلة التي يجنيها الناقد هنا. فدكتور متخصص في العلوم الإنسانية ليس بحاجة لا إلى التحليل المسهب ولا إلى التعقيب: يكفي العرض. يلاحظ تين الطبيعة الأديّة لبلزاك ويتعامل معها، بلا سبب، باعتبارها العيب القاتل في طريقته. لكنّ الشيء الحقيقي هو أنّ بلزاك ينطلق عادةً من معرفته عن الموضوع؛ فكلّ عمله يستند إلى معايته للكائن الإنسانيّ، وهكذا يجد نفسه مرغماً، كالعالم المختصّ بالحيوانات، على أخذ كلّ الأعضاء الأخرى والوسط بعين الاعتبار. ينبغي أن نراه في صالة تشريح، وهو يمسك بالمبضع بيده، مُدركاً أنّ المَخّ ليس وحده في الإنسان، بل إنّ الإنسان نبتة مرتبطة بالأرض. حينها يقرّر، حبّاً بالحقيقة، إظهار الإنسان برمته، وبوظيفته الحقيقيّة، تحت تأثير العالم الواسع. في تلك الأثناء، يبقى ستندال في مكتبه كمثل فيلسوف، يحرك أفكاره، ولا يتناول من الإنسان غير رأسه ويجس كلّ نبضة من دماغه. فهو لا يكتب رواية لتحليل زاوية بعينها من الواقع، بما فيها من كائنات وأشياء؛ بل هو يكتب رواية لكي يطبّق نظرياته عن الحبّ، وحتى يطبّق نسق كوندياك Condillac حول تشكّل الأفكار. ذلك هو الفارق العظيم بين ستندال وبلزاك. إنّهُ فارقٌ أساسيٌّ، لا ينبع من طبعين متعارضين فقط، وإنّما من فلسفتين مختلفتين.

إجمالاً، ستندال هو الحلقة الحقيقية التي تربط ما بين روايتنا الحالية ورواية القرن الثامن عشر. كان يكبر بلزك بستّة عشر عاماً، وكان ينتمي إلى فترة أخرى. بفضلها يمكننا القفز من فوق الرومنطيقية والارتباط بالعبقريّة الفرنسيّة القديمة. لكنّ ما أرغب في التأكيد عليه بصورة خاصّة هو ازدراؤه للجسد، وصمته حيال العناصر الفيزيولوجية للإنسان ودور الأوساط التي تكتنفه. تراه، في «دير بازم»، مهتماً حقاً بالمجموعة الإثنيّة [التي ينتمي إليها شخصه]، وقد قام بالخطوة الأولى التي تقدّم لنا إيطاليّين حقيقيّين، لا فرنسيّين مقنّعين؛ غير أنّ المشهد الطبيعيّ، والجوّ، وساعة النهار أو حالة الطقس، باختصار الطبيعة بكاملها لا تتدخّل عنده أبداً ولا تأثير لها على شخصه. من الواضح أنّ العلم الحديث لم يمرّ بعد من هنا. فستندال يبقى ضمن تجريد مقصود، ويعزل الكائن الإنسانيّ عن بقية الطبيعة، ثمّ يصرّح بأنّ الروح، بما أنّها وحدها نبيلة، فهي وحدها يحقّ لها أن تشغل مكاناً في الأدب. لذا يعتبره تين، المنطقيّ، متفوّقاً. فإذا كان ستندال، وفقاً لتين، يقف فوق الآخرين، فلائنه يبقى داخل الماكنة الذهنية، في الفكر المحض. وهذا معناه أنّه يكون أكثر رقيّاً كلّما تعالَى على الطبيعة، وكلّما قام بإخصاء الإنسان وانغلق هو نفسه داخل تجريد فلسفيّ. أمّا في نظري فهو ليس مكتملاً، هذا كلّ ما في الأمر.

ينبغي التأكيد على ذلك، فبيت القصيد يكمن في هذا: إنّها ماكنة فكريّة وانفعاليّة متقنة البناء. لنأخذ شخصيّة من شخص ستندال، إنّها ماكنة عقلية وانفعالية مكتملة. خذوا شخصيّة بلزايكيّة: إنّها إنسان بلحمه وعظمه، وبملابسه والهواء الذي يغلفه. أين يكمن الخلق الناجز، وأين هي الحياة؟ عند بلزك، بطبيعة الحال. لا شك أنّي أكرّ أكبر الإعجاب للعقل الثاقب والشخصيّ الذي يتمتّع به ستندال. لكنّه يسليّني كمثّل

ميكانيكيّ عبقريّ يجرّك أمام ناظريّ أكثر المكائن رهافة؛ فيما يأسرني بلزّاك بكليّتي، وذلك بفضل قوّة الحياة التي يستحضرها.

لا أفهم العالي والواطئ، عند الإنسان. يقال لي إنّ الروح في الأعلى والجسد في الأسفل. لم ذلك؟ لا يمكنني تحيّل الروح دون الجسد، وأنا أضعهما في المكان ذاته. بماذا يتفوّق، مثلاً، جوليان سوريل، ذلك المخلوق النظريّ المحض، على البارون هولو، الكائن الحيّ؟ الأوّل يعلّل ويبرهن، والآخر يجيأ. أنا أفضل الأخير. فإذا ما بترنا الجسد، وإذا لم نأخذ الفيزيولوجيا بعين الاعتبار، أضعنا الحقيقة. ودون حاجة للخوض في المشاكل الفلسفية، من المؤكّد أنّ لكلّ الأعضاء صدىً عميقاً في الدماغ، وأنّ عملها، المنظّم نوعاً ما، يمكن أن يهب الأفكار توازنها أو يصيبها بالخلل. وذلك ما ينطبق أيضاً على الأوساط؛ فهي كذلك قائمة، ولها تأثير بديهيّ وكبير. وبالتالي فليس ثمة من تفوّق في أن نتخلّص منها ولا ندخلها ضمن فاعلية الماكنة الإنسانية.

ذلك هو الرّد الذي ينبغي مواجهة خصوم الصيغة الطبيعيّة به، حينها يلومون الروائيّين الحاليّين على توقّفهم عند حدود الحيوان في الإنسان ومضاعفة توصيفاتهم له. فبطلنا لم يعد عقلاً محضاً، أي إنسان القرن الثامن عشر التجريديّ، وإنّما الفاعل الفيزيولوجيّ كما يكشف عنه علمنا الراهن، كائن مرّكب من أعضاء ومنغمس في وسط يخترقه في كلّ ساعة. حينئذ، ينبغي علينا أن نأخذ كلّ هذه الماكنة والعالم الخارجيّ أيضاً بعين الاعتبار. والوصف ما هو إلّا تكملة ضرورية للتحليل. إنّ جميع الحواسّ تؤثر على الروح. وفي كلّ حركة من حركاتها، تكون الروح مدفوعةً إلى التعجّل أو إلى التباطؤ من قبل النظر والشمّ والسمع والذوق واللمس. أمّا أن نتصوّر روحاً معزولة تتحرّك وحدها في الفراغ، فذلك ما سيغدو

زيفاً. مجرد آلية ببيكولوجية، وليس الحياة. لا شك أن إسرافاً يمكن أن يحدث، لا سيما في الوصف. فالمهارة غالباً ما تجرف البلاغيتين، ويعمل بعضهم على منافسة الرسامين ليهبوا عباراتهم سلاسة وبريقاً. بيد أن هذا الإسراف لا يمنع التعيين الواضح والدقيق للوسط، ودراسة تأثيره على الشخص، من أن يكونا ضرورة علمية للرواية المعاصرة.

سأعطي مثلاً لكي تفهموني على نحو أفضل. ثمة فقرة شهيرة في «الأحمر والأسود»، المشهد الذي يقرّر فيه جوليان سوريل، الجالس إلى جانب السيدة دو رينال، تحت الأغصان السوداء لشجرة، أن يمسك بيدها أثناء حديثها مع السيدة درفيل. إنها حكاية صغيرة صامتة، حلل فيها ستندال بروعة الحالات النفسية لهاتين الشخصيتين. لكن الوسط لم يظهر هناك ولو مرة واحدة. يمكن أن يكون الشخص في أي مكان، وضمن أية ظروف، سيظل المشهد هو ذاته، شريطة أن يجري ذلك في الظلام. أفهم تماماً أن يكون جوليان، ضمن ما كان عليه من توتر للإرادة، لم يُعر الوسط أيّ إنتباه. فهو لا يرى أي شيء، لا يسمع شيئاً ولا يرغب في شيء، وكل ما كان يرغب فيه هو أخذ يد السيدة دو رينال والاحتفاظ بها في يده. أما السيدة دو رينال، فعلى العكس من ذلك، ينبغي أن تتعرض لجميع المؤثرات الخارجية. أعطوا هذه الحادثة لكاتب يعترف بوجود الأوساط، وسترون كيف يُدخل في إخفاق تلك المرأة الليل كله، بروائحه وأصواته، ومُتبعه الرخوة. وسيكون ذلك الكاتب محقاً، ولوحته أكثر اكتمالاً.

أكرّر أنّ المطلوب ليس إنشاء عبارات، بل ملاحظة كل واحد من الظروف التي تحدّد عمل الماكينة الإنسانية أو تحوّره. والحال أنني بمقدوري أن أطرح هذه الملاحظة على كل أعمال ستندال. سيقول

بعضهم إنّ هذا دليل على تفوّقها. لماذا؟ هو ليس كاتباً بلاغياً، لحسن  
حظّه. لكنّه يبقى ضمن التجريد، ولا أرى لماذا يجعله ذلك متفوّقاً على  
أولئك الذين يمشون نحو الواقع. فما من مبرّر يجعل النفساني أكثر سموّاً  
من الفيزيولوجي.

والآن، ما هي اللمسة العبقريّة التي تميّز بها ستندال؟ إنّها تكمن،  
في نظري، في قوّة الحقيقة، التي يتوصّل إليها غالباً بفضل أدواته  
البيسيكولوجية، مهما يكن من عدم اكتمالها ومن تواترها. سبق أن قلت  
إنني لا أرى فيه كاتباً يُعابن. فهو لا يراقب ليقوم فيما بعد بتصوير  
الطبيعة ببساطة. إنّ رواياته هي أعمال منبثقة من الرأس، ومن الإنسانية  
وقد استحالت لديه إلى جوهر ثابت بفعل نهج فلسفيّ. لقد رأى جيّداً  
العالم، وكثيراً أيضاً؛ ولكنه لا يستحضره في مجراه الواقعيّ، بل يخضعه  
لنظريّاته ويصوّره عبر تصوّراته الاجتماعية الخاصّة. لكن يحدث أن  
يتوصّل هذا المحلّل النفسانيّ المتعالّي على الواقع والمنصرف برمته  
إلى منطقته الخاصّ، أقول يتوصّل إلى حقائق جسورة ومتفوّقة، لم يجزأ  
على مثلها، في الرواية، أحدٌ قبله. وهذا ما يجتذب حماستي. أقرّ بأنني  
قلّما تأثرت بالحجج الدقيقة في تحليلاته، وبالدفّات الشبيهة بتكتكات  
الساعة، التي يجعلها ترنّ داخل رؤوس شخوصه؛ فغالباً ما بدت لي  
تلك الحركة قابلة للنقاش، ثم إنّ كلّ ذلك لا ينتمي إلى الحياة بامتلائها  
وصدقها. يمكن لفلاسفة أن يفتنوا بذلك، أمّا العقل المحبّ لما هو قائم  
في الواقع ولما يجري تحت نظره فسيشعر دائماً بالضيق، وذلك لإحساسه  
بأنّه رهينة لنظريات متناقضة نوعاً ما. لكن فجأةً تفتح مشاهد وتنطق  
الحياة. من هذه الزاوية، أفضل أنا «الأحمر والأسود» على «دير بازم». فأنا  
لا أعرف ما هو أكثر إدهاشاً من الليلة الغرامية الأولى لجوليان والآنسة

دو لامول Melle de la Mole. إنَّ هنا ارتباكاً، وضيّقاً، وخطيئة حمقاء وقاسية في آنٍ معاً، ونادرة في قوّتها أيضاً، لكثرة ما تظهر الأحداث فيها وهي تصدح بالحقيقة. الأرجح أنّ شيئاً كهذا لم ينتج عن المعاينة، بل عن طريق الاستنباط؛ سوى أنّ المحلّل النفسانيّ تخلّص من تعقيداته المتعبة، لكي يرتقي بقفزة واحدة إلى بساطة الواقع، حتّى لا أقول إلى حماقته. يمكنني، على هذا المنوال، ذكر مئات الصفحات التي يصل فيها ستندال إلى ملاحظات خارقة بدقّتها، وبفضل منطقته وحده. لم يسبقه أحدٌ في تصوير الحبّ بمزيد من الواقعيّة. فحينما لا يتخبّط في نسقه الخاصّ، يحصل على وثائق تزعج كلّ الأفكار المتوارثة وتسلّط على الأشياء المزيد من الأضواء المرهفة. لنفكّر في المقالات المكتوبة عن العشق، والكليشيات السائدة في الرويات، ولنقارنها بالتحليل الجليّ والقاسي تماماً الذي يقدّمه ستندال. هنا تكمن قوّته الحقيقيّة. فإذا كنّا نعدّه واحداً من معلّمينا، وإذا كان في طبيعة تطوّر التيار الطبيعيّ، فذلك ليس لأنّه محلّل نفسيّ فحسب، وإنّما لأنّ المحلّل النفسانيّ فيه يتمتّع بما يكفي من القوّة ليصل إلى الواقع، ويتخطّى نظرياته، دون عونٍ لا من الفيزيولوجيا ولا من علومنا الطبيعيّة.

كان ستندال، إذن، همزة وصل في الرواية بين التّصوّر الميتافيزيقيّ للقرن الثامن عشر والتّصوّر العلميّ لعصرنا. فعلى غرار كتاب القرنين اللّذين سبقاه، لم يخرج هو عن ميدان الروح، ولم يكن يرى في الإنسان سوى آليّة نبيلة لأفكار وانفعالات. لكنّه إذا كان قد بقي بعيداً عن الإنسان الفيزيولوجيّ الذي يتحرّك، بعمل كلّ أعضائه، ضمن وسط بعينه ويخضع لتأثير الطبيعة، فينبغي أن نضيف أنّ ميتافيزيقاه ليست ميتافيزيقا راسين Racine، ولا حتّى فولتير Voltaire. لقد مرّ من هنا



كوندياك<sup>(1)</sup> Condillac، وظهرت الحركة الوضعية، وصرنا نشعر بأننا على أعتاب عصر العلم. فلم تعد هناك أية عقيدة تسحق الشخوص تحت وطأتها. لقد فُتح درب التحقيق والاستقصاء، وانطلق الكاتب في غزوه للحقيقة. إنّه، كما يقول ستندال نفسه، يحمل مرآته على طول الطريق؛ سوى أنّ تلك المرآة لا تعكس لدى ستندال سوى رأس الإنسان، الجزء النبيل منه، دون أن تقدّم لنا جسده، ولا حتّى الأماكن المحيطة به. إنّه الواقع كما تختزله طبيعة المنطقيّ والدبلوماسيّ، ولم يمسه لا العلم ولا الفنّ. ولنضيف إلى هذا عقلاً تحرّر من كلّ الأحكام المسبقة فراح يسقط في حبال الأنساق، فطنة متحرّرة وثاقبة يدفعها تفوّقها إلى التهكم، وهي لا تكتفي بالسخرية من الآخرين، بل تسخر أحياناً من نفسها أيضاً.

أتناول الآن «الأحمر والأسود». وأنا لا أنوي هنا تقديم دراسة منتظمة. لقد أنهيت للتوّ إعادة قراءة الرواية، وقلّمي بيدي، وها هي التأمّلات التي ولّدتها عندي.

### 3

لكن، قبل أي شيء آخر، لا بدّ من القول إنّ الدور الذي لعبه مصير نابليون في عمل ستندال كان كبيراً. إذ ستبقى رواية «الأحمر والأسود» غير مفهومة إذا لم نربطها بالحقبة التي تمّ فيها تصوّر الرواية، وإذا لم نضع بعين الاعتبار الحالة الذهنية التي كان الطموح الضخم المتحقّق للإمبراطور قد قذف فيها الجيل الذي ينتمي إليه ستندال. فهذا الشكّاك،

(1) إتيان بونّو دو كوندياك Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780): أحد فلاسفة التنوير الفرنسيين، عُني بعلم النفس وحرص مع فولتير على إدخال فلسفة الإنجليزيّ جون لوك John Locke إلى فرنسا، وقد عمل هو نفسه على إكمالها وتطويرها.

والمتهكّم ببرود، والأخلاقيّ الخالي من الأحكام المسبقة، كان يرتجف وينحني أمام اسم نابليون وحده. إنّه لا يتحدّث عنه مباشرة، بيد أنّ المرء يشعر به دائماً وهو يضطرم بإعجاب قديم، ويقبع تحت ثقل الحُطام الذي ولده فيه وحوله سقوط ذلك التمثال الهائل. من وجهة النظر هذه، ينبغي رؤية بطله جوليان سوريل باعتباره تجسيداً لأحلام طامحة وحالات ندمٍ تخصّ حقبة بكاملها.

لا بل سأذهب أبعد من ذلك. في نظري، لقد وضع ستندال الكثير من نفسه في جوليان. يمكنني بيسرٍ أن أتخيّله وهو يحلم بالمجد العسكريّ، في الوقت الذي كان يصبح فيه الجنود البسطاء جنرالات لفرنسا. بعد هذا، انهار الإمبراطور ومعه الشبيبة التي شكّل الكاتب جزءاً منها، وكلّ تلك التطلّعات اللاهبة والطموحات التي كان أصحابها يحسبون أنّهم سيبلغون أعلى الرّتب، كلّ ذلك سقط في حقبة أخرى، حقبة عودة الملكيّة، حكومة الحاشية والقسس، حيث تحلّ حجرات خدم الكنائس والصالونات محلّ ساحة المعركة، ويصبح الرياء سلاح الانتهازيين المطلق القوّة. ذلك هو مفتاح شخصيّة جوليان، في مطلع الكتاب، الذي يبدو حتّى عنوانه الملغز، «الأحمر والأسود»، وهو يشير إلى هيمنة رجال الكنيسة وهي تخلف هيمنة العسكر..

أشدّد على هذه النقطة، لأنّي لم أر أية دراسة حول التأثير الذي مارسه نابليون على أدبنا. كانت الإمبراطورية مرحلة إنتاج أدبيّ غاية في التفاهة؛ لكن لا يمكننا نكران ضربة المعول التي وجهها مصير نابليون لرأس عصره. ولم يظهر هذا التأثير إلّا بعد وقت متأخّر، حيث رأينا الخفضة التي خلّفها في العقول. فعند فيكتور هوغو، تجلّى الصدع الذي أحدثه الإمبراطور عبر فيض غنائيّ. أمّا عند بلزاك، فعبر تضخّم الشخصيّة، إذ

من الواضح أنه كان يحلم بخلق عالم في الرواية، كما حلم نابليون بغزو العالم القديم. لقد انتفخت كل الطموحات، وتحوّلت المشاريع إلى أبنية عملاقة، ولم يعد المرء يحلم، في الأدب أو في أيّ مجال آخر، إلاّ بمَلَكيّة شمولية. لكنّ ما يدهشني أكثر هو أن يطال هذا التضخّم ستندال نفسه. لقد كفّ عن السخرية، وبدا وكأنّه يعتبر نابليون إلهاً جرف معه في غيابه صراحة فرنسا ونبالتها.

وها نحن إزاء جوليان، الذي جعل من نابليون ربّاً له في السرّ، وبات مرغماً على إخفاء عبادته له، إذا ما أراد أن يتخطّى شرطه. فهذه الشخصيّة المعقّدة تماماً، والتي تبدو في الوهلة الأولى متناقضة، سوف تُبنى على المعطى التالي: طبع نبيل ومرهف، ولكنّ لأنّه غير قادر على إشباع طموحه علناً، فإنّه يلقي بنفسه داخل النفاق والمكائد المعقّدة. ففي الحقيقة، إذا ما تمّ إلغاء ذلك الطموح، فيسكون جوليان سعيداً في منطقتة الجبليّة؛ أو إذا ما نحن منحنا جوليان ميدان معركة يليق به، فسوف ينتصر بصورة رائعة، دون أن ينزل إلى مصاف مكر متواصل لدبلوماسيّ. إنّهُ إذن ابنٌ لتلك اللحظة التاريخية، شابّ يتمتّع بذكاء متفوّق ويدفعه طبعه إلى الحصول على الثروة، ولأنّ ولادته المتأخّرة منعت من أن يغدو واحداً من جنرالات نابليون، فسيصمّم على الوصول إلى هدفه عن طريق القساوسة، وعلى التصرّف كأبيّ خادم منافق. حيثنذ، يتّضح طبعه، إذ يمكن للمرء فهم خضوعه وتمرّده، رفته وقسوته، وخداعه وصراحته. من ناحية أخرى، إنّهُ يذهب إلى الحدود القصوى لكلّ تطرّف، ويكشف عن سذاجته وبراعته في آن معاً، فهو جاهل أكثر منه ذكياً. لقد أراد ستندال عرض الإنسان بتناقضاته، وفقاً لظروفه. لا شكّ أنّ تحليله متفرّد؛ إذ لم يفحص أحدٌ دماغَ شخصيّةٍ بعناية كعنايته. لكنّ الشيء الذي أخذه عليه هو التوتّر

المتواصل لبطله؛ فهو لا يحيا، بل يظلّ دائماً وفي كلّ مكان «فاعلاً» قابلاً تحت عين المؤلّف، لدرجة تصبح فيها أفعاله الصغيرة قادرة على توفير موادّ أكبر ممّا تقدّمه الأفعال الحاسمة لحياته.

إنّ مطلع روايته جدير تماماً بالدراسة. لم تحتذبنا الرواية بكاملها بعد، ويمكننا هنا الانتباه إلى نهج ستندال الأدبيّ. نهج يرينا المؤلّف وهو يتبع متعته إلى حدّ ما. ليس هناك من مبرّر ليبدأ الكتاب بوصفٍ لمدينة فيريير Verrières الصغيرة وبيورتريت للسيدة دو رينال. أدرك جيّداً أنّ على المرء البدء بشيء ما؛ غير أنّني أرغب في القول إنّ المؤلّف لا يمثل في عمله إلى متطلّبات التساوق أو التقدّم أو التنظيم. فهو يكتب على هوى الفقرات. أوّل شيء يعرض نفسه يُرحّب به. كما يمكننا القول إنّ ذلك يخلق، قبل بلوغ السرد درجة سخونة كافية، نوعاً من الالتباس؛ إذ يظنّ المرء أنّ هناك تناقضات فيعود إلى الوراء، ليتحقّق من أنّ الخيط لم ينقطع. لندرس بشكل خاصّ الطريقة التي يدخل عبرها الأشخاص في العمل. فهم يبدون وكأنّهم ينزلقون فيه جانبيّاً. عندما يحتاج إليهم ستندال، ينادي عليهم، فيقدّمون، في نهاية حادثة ما في الغالب. هكذا تبقى مدينته الصغيرة فيريير، التي يعود إليها من حين إلى آخر، ذات تنظيم مشوّش للغاية؛ فالمرء يشعر بها وكأنّها مختلفة، لأنّه لا يراها. وبشكل عامّ، يخلو كلّ ذلك من النظام، ويغيب عنه المنطق. وها نحن نطقنا بالكلمة الأساس. أجل، إنّ عمل منطقيّ الأفكار هذا ما هو إلّا مسوّدة للأسلوب والإنشاء الأدبيّ. ثمّة هنا اضطراب صدمني، اعتبره أنا بمثابة خاصيّة الرئيسيّة. سوف أعود إلى ذلك، طويلاً.

السيدة دو رينال واحدة من أكثر شخوص ستندال نجاحاً، ذلك أنّه لم يثقل عليها كثيراً. لقد ترك لتلك الروح شيئاً من الحرّيّة. ومع

ذلك، ألاحظ أنه قد حاول دفعها نحو السموّ. هنا تكمن واحدة من خصال ستندال، التي ظنّ تين أنّ من واجبه امتداحها؛ فستندال ينفر من الشخصية المتدنية، ويسعى دائماً إلى ترقيتها، بمدّه إياها بمسعى مثالي يعرب عن ذكاء. فالسيّدة دو رينال لا تظهر، أولاً، إلا كبرجوازية لا تتمتع بقيمة كبيرة؛ لكنّ الروائي يمنحها على الفور شخصيّة المرأة المتفوّقة، وذلك في جميع المواقف. ليس هناك ما هو أجمل من اللقاء الأوّل الذي يجمع جوليان وتلك السيّدة الجميلة؛ إنّ علاقتها الحيّّة، واستسلام المرأة البطيء وحسابات الشابّ الباردة والساذجة، هذا كلّه يتمتّع بنبرة حقيقيّة، لكنّها متكلّفة بعض الشيء، وذلك ما يجعلها تظهر وكأنّها صفحة من كتاب «الاعترافات» *Confessions* لروسو. وبالرغم من هذا، أقرّ بأنّي شعرت بأنّ الكاتب يدفع الأمور دفعاً عندما رأيتها بعد ذلك وقد صاراً متفوّقين، وحينها كانت السيّدة دو رينال تشير، في كلّ لحظة، إلى عبقرية جوليان. كتب ستندال: «إنّ عبقريته [جوليان] وصلت إلى حدّ إفزاعها؛ فهي كانت تظنّ أنّها ترى في كلّ يوم بوضوح أكبر رجلَ المستقبل العظيم في إهاب ذلك الراهب الشابّ». تذكّروا أنّ عمر جوليان لم يكن يتجاوز العشرين عاماً، وأنّه لم يعمل أيّ شيء على الإطلاق، ولن يقوم أبداً بأيّ شيء يجعل منه تلك العبقرية التي يُرمى بها عليه. إنّ عبقرتي بالنسبة لستندال، ذلك أنّ هذا الأخير هو المعلّم الوحيد لعقل جوليان، ولذا صبّ فيه كلّ ما يعتقد أنّه شاكلة اشتغال العبقرية. هنا يكمن ذلك الصدع الذي شجّ به نابليون الرؤوس: فبالنسبة لستندال، كما بالنسبة لبليزك، العبقرية هي الحالة العاديّة للشخوص. وذلك ما يمكننا العثور عليه في رواية «دير بازّم» أيضاً.

هنا أستشهد بجملته لجوليان عن السيّدة دو رينال: «هي ذي امرأة ذات

عبقرية سامية، اختزلت إلى منتهى التعاسة، لأنها تعرّفت عليّ». الأدهى من ذلك هو أنّ جوليان يصدر على هذه المرأة ذاتها أحكاماً غبية. كهذه العبارة التي يقولها عنها: «الله وحده يعلم كم لها من العشاق! ولعلّها لن تقبل أن تكون عشيقتي إلا بفضل سهولة تلاقينا». وهذا يصدمني، فلا بدّ أن يكون جوليان قليل الحصافة حتّى لا يعرف السيدة دو رينال، بالرغم من أنّ المدينة التي يعيشان فيها صغيرة، وبالرغم من احتكاكهما اليوميّ. وهكذا نلاحظ نوعاً من القفزات الغريبة في تحليله، وغالباً ما تحدث على مسافة أسطر قليلة تفصلها عن بعضها البعض؛ هي انعطافات متواصلة تبليبل القارئ وتمنح العمل هذا الطابع القصديّ. صحيح أنّ الإنسان مليء بالمتناقضات، إلا أنّ تذبذب الشخصية هذا، وحياة العقل المسجّلة لحظة بلحظة تسيء، من وجهة نظري، إلى مجرى الحياة الواسع وبساطتها. فنحن نشعر وكأننا محبوسون هنا دائماً في دائرة الاستثنائيّ. ولذا تبدو العلاقات العشقيّة للسيدة دو رينال وجوليان، لا سيّما عبر الدور الذي يلعبه هذا الأخير، وكأنّها تطلق، في كلّ صفحة، صريراً أشبه ما يكون بصريير ماكنة، وتبدو متصلّبة كجهاز لا تستجيب له نوابضه بما فيه الكفاية. ولناخذ مثلاً واحداً على ذلك: ما إن يبدو جوليان ثملاً من الفرحة لكونه أخذ يد السيدة دو رينال وأبقاها في يده حتّى يتدخّل ستندال ليضيف: «بيد أنّ ذلك الانفعال هو متعة وليس عشقاً. فبعد دخوله في غرفته، لم يكن جوليان يفكر بشيء آخر غير السعادة التي تأتيه من استئنافه قراءة كتابه المفضّل؛ ففي سنّ العشرين تلك كانت فكرة العالم والتأثير فيه هي الأهمّ عنده». قد لا يمكن تخيّل الضيق الذي يولّده لديّ هذا التمييز الفلسفيّ الذي يقيمه المؤلّف بين المتعة والعشق؛ وتلاحظون أنّ ستندال سرعان ما يضيف إليه مثلاً يجعل فيه جوليان يفضّل قراءة «مذكّرات

السانت هيلين»<sup>(1)</sup> لنابليون على استعادة ذكرياته هو نفسه، التي كانت ما تزال متوقّدة عن السيّدة دو رينال. أنا لا أنكر الواقعة، فهي ممكنة. لكنّها تقلقني، لأنّي أشعر بها وكأنّها ملقاة هنا لا كنتيجة رصدٍ، بل تلميها الرغبة في تدعيم نظرية المؤلّف عن الفارق بين المتعة والعاطفة العشيّة في الحبّ. والمؤلّف يكشف عن نفسه في كلّ مكان محلّلاً منطقياً يلاحظ الحالات الروحية التي يضع شخوصه فيها، إلى جانب كونه منظرّاً يطرح براهين. كلّ شخوص ستندال يدون مصابين بالصداع، لكثرة ما يشتغل على أدمغتهم. عندما أقرأه أتأمّن من أجلهم، وغالباً ما تأخذني الرغبة في الصراخ بوجهه: «من فضلك اتركهم هادئين قليلاً، ولتدعهم يعيشون أحياناً ببساطة كالبهائم، في لحظة اندفاع الغريزة فحسب، وسط الطبيعة المعافاة؛ ولتكن أنت أيضاً بهيمة بينهم كما يليق برجل شجاع».

يظهر هذا الطابع المقصود للعمل بصورة خاصّة في دراسة الرياء عند جوليان. إذ بمقدورنا القول إنّ رواية «الأحمر والأسود» هي دليل في الرياء الناجز؛ والآفت للنظر هو أنّ تحليل الرياء مستعدّ، مطوّلاً، في «دير بازم». كان فنّ الكذب واحداً من الانشغالات الكبرى عند ستندال. فكما يولد أحدهم شرطياً، يبدو أنه ولد دبلوماسياً، معزّزاً بتعقيدات الأسرار، والازدواجية المدروسة، هذه السمات التي كانت تصنع مجد هذه المهنة. ولقد غيرنا نحن كلّ ذلك، وصرنا نعرف أنّ الدبلوماسيّ يمكن أن يكون غيبياً شأنه شأن سواه. ومع ذلك، لا يتردّد ستندال في وضع التفوّق الإنسانيّ في هذا المثال للفكر الثاقب الذي يستعذب مخادعة الآخرين

(1) «مذكّرات السانت هيلين» *Le Mémorial de Sainte-Hélène* هو عنوان المذكرات التي أملاها نابليون بوناپارت على إيمانويل دو لاس كاز Emmanuel de Las Cases في جزيرة سانت هيلين (أو سانت هيلانة) التي نفاه إليها الحلفاء بعد انتصارهم عليه في معركة واترلو في 1815، وتوفّي فيها بعد ستّ سنوات.

والتمتع وحده بخدعه. لاحظوا أنّ جوليان هو في العمق، وكما أسلفت، العقل الأكثر نبلاً، المتجرد عن المصلحة الذاتية، والريق والسخي. وإذا ما تمّ القضاء عليه، فذلك بحكم فرط مخيلته: إنه شاعرٌ أكثر مما يلزم. ولذا لا يفرض عليه ستندال إلاّ الكذب كوسيلة ضرورية للإثراء. لقد جعل منه بوقاً للنفاق، إذ نشعر به سعيداً حينما يقوده نحو مداهنة ناجحة. فهو يهتف، على سبيل المثال، برضى شبيه برضى الأب عن ابنه: «علينا عدم التشاؤم كثيراً بخصوص جوليان، فهو قد لفق بصورة صحيحة مفردات نفاق حذر ومُراوغ. وذلك ما لا يستهان به في عمره». وفي مكان آخر، لأنّ غضباً نزيهاً كان قد استحوذ على جوليان، يأخذ المؤلف الكلام لكي يعلن: «أعترف بأنّ الضعف الذي استولى على جوليان في تلك اللحظة يولد عندي فكرة بائسة عنه». وها نحن ندخل في واحدة من الحكايات الفلسفية لفولتير. ذلك هو التهكم، الذي يجعل من جوليان رمزاً. ففي العمق، ثمة في الرواية تصوّر اجتماعي؛ وعلى أساسه يتنامى ازدراء كبير بالبشر، أي عبادة العقول الاستثنائية التي تحكم بغضّ النظر عن الأسلحة التي تستخدمها. مرّة أخرى، كلّ ذلك يظلّ متوتراً، مع أنّ منحى الحياة في الواقع أكثر بساطة. وحين يكتب ستندال: «لقد نذر جوليان نفسه لثلاً يقول سوى أشياء تبدو في نظره هو نفسه مزيفة»، فهو إنّما يحذّرنا من بطله، الذي هو إرادة محض أكثر منه مخلوقاً بشرياً.

وبالرغم من ذلك، يزخر الكتاب بالصفحات الرائعة. ففي كلّ موضع منه نلتقي بلمسة العبقرية، التي تحدّثت عنها من قبل، حيث تنفجر الحقيقة عبر مشاهد لا يمكن نسيانها، كمشهد الليلة الأولى التي تجمع جوليان والسيدة دو رينال. فالعشق، بأكاذيبه وكرمه، بيؤسه وملذاته، لم يحظَ قطّ بتحليل أعمق. إنّ بورتريت الزوج رائع بحدّ ذاته.



وأنا لا أعرف عاصفة تعصف بالإنسان تمّ تصويرها بمثل هذه المهارة، بلا تضخيم مفتعل وبالنبذة الدقيقة للواقع، كذلك الكفاح المرعب الذي ينشب في نفس السيّد دو رينال، حينما يتلقّى رسالة من شخص مجهول يخبره فيها بالعلاقات العشقية لزوجته. لقد أمعنْتُ في التوقّف أمام مطلع الرواية هذا، لأنّه يشكل قطعاً الجزء الأفضل من العمل، ولأنّه أتاح لي أن أتبيّن بوضوح طرق ستندال ومناهجه. سأمرّ الآن بسرعة أكبر على بقية أقسام الرواية.

إنّ حياة جوليان في المدرسة الإكليريكية<sup>(1)</sup> هي أيضاً حكاية مثيرة للإعجاب. فهنا لا نشعر بالضيق من الرياء المدروس للبطل، لأنّه هو نفسه يناضل وسطّ مرّتين آخرين. ثمّ إنّ جوليان البائس، بما لديه من فنّ الكذب، يشعر بنفسه ولدّاً صغيراً أمام أولئك الأفراد الجسورين الذين يمارسون الكذب دون بذل أيّ جهد. كان سيفكّر في التخلّي عن النفاق، لو لم يكن يهزمه طموحه. الأرجح أنّ ستندال يتحرّك يُيسر في أجواء المدرسة الإكليريكية، حيث يسود التجسّس والارتياب، مثلما فعل لاحقاً في بلاط ملك بازم. ولذا ترك لنا تصويراً مؤثراً، إن لم يكن ناتجاً عن معايته دقيقة مباشرة، فعلى الأقلّ عن استنباط خارق في قوّته. فالصفحات التي تصف وصول جوليان، ومقابلته الخاطفة الأولى للقسّ بيرار Pirard، والحياة الداخلية للمدرسة الإكليريكية هي من الصفحات الأجل في الرواية.

هنا أصل إلى غرام جوليان والسيّدة دو رينال، الذي يغطّي ما يقرب من نصف الكتاب. وهو في نظري النصف الأضعف، ففيه ندخل في

(1) هي مدرسة اللاهوت المسيحي، يُمنح التخرّج فيها درجة كهنوتية ويصبح مؤهلاً للعمل في السلك الكنسي.

أجواء المغامرة والتصرّفات الغريبة.

لم يكفِ ستندال أن يتكر جوليان، هذه الآلية الذهنية الاستثنائية تلك فحسب، وإنما كان عليه أيضاً أن يخلق أنثى لذلك الذكر، لذا ابتدع الآنسة دو لامول، وهي آليّة ذهنيّة أخرى، أقلّ ما يقال عنها إنّها تبعث على الاستغراب بالقدر ذاته. إنّها جوليان آخر. لتأمل الفتاة الرومانسيّة<sup>(1)</sup> الأكثر برودة وقسوة التي يمكن تصوّرها؛ عقل متفوّق آخر يتّسم بازدراء محيطه ويقذف بنفسه في المغامرات، مدفوعاً بطبيعة وتوتّر للذهن فريدين. «لم تكن تعطي اسم الحبّ، يقول لنا ستندال، إلّا لتلك العاطفة البطولية التي كنّا نجدها في فرنسا في زمن هنري الثالث وباسومبيير Bassompierre<sup>(2)</sup>». وهي تنطلق من هنا لكي تعشق جوليان، بعد أن قلبت الفكرة طويلاً في رأسها. فهي التي بادرت بإعلان حبّها له، وما إن دخل في غرفتها عن طريق النافذة حتّى كانت فكرة القيام بالواجب وحدها

(1) لا يزال بعض الباحثين والمترجمين يخلطون بين النعتين «رومنطيقيّ» *romantique* و«رومنسيّ» *romanesque* ويستخدمونهما كما لو كانا مفردة واحدة. والحال أنّ الأولى تحيل على الحركة الأدبية والفنية المعروفة بالرومنطيقيّة أو الرومنتيكية التي ظهرت في ألمانيا وإنجلترا في أواخر القرن الثامن عشر ثمّ انتشرت في بقية أوروبا وخارجها في القرن التاسع عشر، والتميّزة بتغليبها الشعور على العقل وتحيّدها للأسرار والأخيلة ومحبّة الطبيعة وتقديس المرأة، ومبادئ أخرى. أمّا المفردة الثانية، «رومنسيّ»، فلها معنيان متقاربان ويحيل كلاهما إلى فنّ «الراوية» *roman*: فهي، حسب سياق استعمالها، تعني «روائيّ» بالمعنى الصريح للكلمة (أسلوب روائيّ، شكل روائيّ، إلخ)، كما تدلّ على شخص أو سلوك قريب ممّا نجد في الروايات: طريف، مثير، متفرد، يغلب المخيلة على ما سواها، حالم، غنائيّ، متحدلق، إلخ، ويُفضّل الإشارة إليه بالمفردة المعرّبة «رومنسيّ» التي تشير إلى هذا كلّ.

(2) فرانسوا دو باسومبيير François de Bassompierre (1579-1646): نبيل وماريشال فرنسيّ مميّز في الحروب التي خاضها باسم ملك فرنسا هنري الرابع ومن بعده باسم لويس الثالث عشر. وقد اعتقله هذا الأخير في الباستيل بتهمة التآمر، وبقي فيه حتّى وفاة الملك المذكور في 1643.

هي التي دفعتها للاستسلام له، فيما كان الإحساس بالضيق والاشمئزاز يخنقها. حينذاك، تغدو العلاقات العشقية أعسر المغامرات وأشنعها. فجوليان، الذي لم يكن يحبها، صار موهاً بها ويرغب فيها بجنون بدافع من الذكرى. لكنّها تخشى من أن تكون قد سلّطت بذلك سيّداً عليها، لذا كان عليها مضاعفة الازدراء به، حتّى جاء اليوم الذي استولى عليها فيه الشغف ثانية، بعد مشهد تحيّلت فيه أنّ عشيقها كان يرغب في قتلها. ولكنّ الخصومات تتواصل. إذ كان جوليان مرغماً، لكي يستميلها من جديد، على جعلها تشعر بالغيرة، وذلك بتطبيقه تكتيكاً طويل الأمد. وفي النهاية، تصبح الأنسة دو لامول حاملاً وتعترف لوالدها بكلّ شيء، وتعلن له أنّها عازمة على الزواج من جوليان. لا أعرف علاقة حيّية أكثر إنهاكاً وأقلّ بساطة وإخلاصاً من هذه العلاقة. فكلا العاشقين لا يطاق بالمرّة، لهمة المتواصل والمُسرف بالتدقيق. كان ستندال، المحلّل من الطراز الأول، يعشق تعقيد عقليها إلى ما لا نهاية له، كلاعبي البليارد المشهورين الذين يضاعفون الصعوبات لأنفسهم، لكي يظهروا أنّه ليس هناك من موقف بإمكانه ثنيهم عن توجيه الكرات نحو الهدف. لا نجد هنا سوى غرائب ذهنيّة.

وذلك ما فهمه المؤلف تماماً. فقد أشار إليه في ملاحظة، لكن مع تلك السخرية التي تهزأ من شخوصه ومن القارىء. فها هو يوقف سرده بغتة لكي يكتب: «سوف تلحق هذه الصفحة الضرر بالمؤلف التعميس بأكثر من شاكلة. إذ ستتهمه الأنفس الجامدة بعدم الحشمة. إنّهُ لا يتوجّه للشبّان المتألّفين في صالونات باريس بالشتيمة بأن يفترض إمكان أن يقوم أحدهم بحركات الجنون هذه التي تحطّ من شأن شخصيّة ماتيلدا Mathilde. فهي شخصيّة ناتجة برمتها عن المخيلة وتمّ تصوورها تماماً

خارج العادات الاجتماعية التي ستضمن، بين كل العصور، مكانة مميّزة لحضارة القرن التاسع عشر». هذا كلام لافت وجميل، غير أنّه لا يمنع ماتيلدا من أن تكون تجربة للمؤلف أكثر منها كائناً حياً.

إنّ نهج ستندال واضح تماماً في تلك «المونولوجات» الطويلة التي يسندها لشخصه. ففي كلّ لحظة، يقوم جوليان وماتيلدا وغيرهما بمراجعات لضمايرهم، ويصغون لأنفسهم وهي تفكّر، بمثل اندهاش الطفل الذي يلصق أذنه على ساعة وبمثل غبطته. إنهم يستعيدون بلا انقطاع أفكارهم، ويتوقفون عند كلّ عقدة تصادفهم، ويشرعون بتخمينات لا نهاية لها. فهم جميعاً، على غرار المؤلف، محلّون نفسائيتون مرموقون. وهذا ما يمكن فهمه، ذلك أنّهم أبناء ستندال أكثر من كونهم أبناء للطبيعة. ولناخذ مثلاً بعض الأفكار التي يسندها ستندال لماتيلدا وهي تتحدّث عن الناس المحيطين بها: «إذا ما تجرّأوا وتناولوا موضوعاً جدياً، فسيتوصّلون، بعد خمس دقائق من النقاش، لاهتين، وكأّتهم عثروا على كشف عظيم، إلى ما كنت أردده على مسامعهم منذ أكثر من ساعة». من الذي يتكلّم هنا؟ ماتيلدا، أم ستندال؟ من الواضح أنّ هذا الأخير هو من يقوم بذلك، وما وجود الشخصية إلّا قناع.

أضع جانباً الوسط الباريسيّ الذي ألفى فيه جوليان نفسه. نجد هنا بورتريهات رائعة؛ لكن كلّ ذلك العالم يبقى، من وجهة نظري، عبوساً؛ إذ نادراً ما يقدّم لنا ستندال الحياة؛ فنساء رواياته اللواتي يرتدن الصالونات، وأسيادها ووصوليتها، ومتأمروها وشبّانها المتغطرسون يتمتّعون جميعاً بشيء من الجفاف وعدم الاكتمال في آن معاً، وكأّتهم مجرّد تخطيطات في الذاكرة. وهو لا يعيد بناء الأوساط باكتمال أبداً. الرؤوس لا تتعدى لديه الجزء الجانبيّ من الوجه، مرسوماً على خلفيّة بيضاء أو سوداء. إنّها

ملاحظات مؤلف غير مرتبة كما ينبغي.

وهناك دائماً مشاهد تسطع بالحقيقة، وكأنتها تنبثق من عمق المنطق. لقد تحدّثت عن اللقاء الأوّل الذي يجمع جوليان وماتيلدا. وقد ينبغي عرض تلك الصفحات الأربع، لكي نسمع نبرها العميق الدقيق. فهذا الحوار لا يشبه حوار روميو وجوليت، ذلك أنّ الانطباع الأوّل الذي يخلفه فينا يقترب من خصّة كريمة، ثمّ تمسك بخناقنا واقعيّة أدنى التفاصيل. لنقرأ الأسطر التالية: «لقد بذلت ماتيلدا جهداً لكي تناديه باسمه الأوّل، وكان من الواضح أنّها تعير اهتماماً لتلك الطريقة الغربية في الكلام أكثر من اهتمامها بعمق الأشياء التي قالتها. إنّ رفع الكلفة هذا، الخالي من أيّ نبرة حنان، لم يرق لجوليان. لقد اندهش من غياب السعادة، وفي النهاية، وحتىّ يشعر بتلك السعادة، كان عليه اللّجوء إلى عقله». ذلك هو ستندال البارع، المحلّل النفسانيّ الذي يبلغ الحقيقة في مواضيع تقليدية، عبر تحليله البسيط لحركات الروح. وفي مشهد آخر، عندما اكتشف الماركيز دو لامول كلّ شيء، واستدعى جوليان، بدت لي طريقة استقباله له صاعقة. لو أعطينا المشهد ذاته لروائيّ مولع بالبلاغة، لرأينا أباً بشعره الأبيض، وسَمَعنا موعظة يرافقها بأس نبيل. لنصغ بالأحرى إلى ستندال: «لقد وجد جوليان الماركيز حانقاً. ربّما كان ذلك السيّد المهيب غليظ النبرة للمرّة الأولى في حياته: لقد انهال على جوليان بكلّ أنواع الشتائم التي مرّت بفمه. وكان بطلنا مندهلاً، نافد الصبر؛ بيد أنّ عرفانه بالجميل لم يتزحزح». وأبعد من هذا بقليل: «كان الماركيز ضائعاً حقّاً. فحينما رأى تلك الحركة (جوليان وقد خرّ على ركبتيه)، عاود الانهيار عليه بالشتائم القاسية التي تليق بحوذيّ. ربّما كان يُسلّيه الجديد في تلك الشتائم». تلك هي الصرخة الإنسانيّة، النبرة الحقيقيّة

والجديدة في الرواية. وتلك هي أيضاً دراسة الإنسان بما هو عليه، عارياً من أغطية البلاغة ومنظوراً إليه من خارج التقاليد الأدبية والاجتماعية. كان ستندال أوّل من تجرّأ على قول هذه الحقيقة.

نعرف الحادثة التي نُختم بها رواية «الأحمر والأسود». فالسيّدة دو رينال، بعد أن حثّها القسّ الذي تدلي له باعترافاتها على القيام بذلك، كتبت للماركيز دو لامول رسالة تُنهي فيها زواج ماتيلدا من جوليان. فيعود هذا الأخير، مدفوعاً بحركة جنونية، إلى مدينة فيريير ويطلق رصاصة من مسدّسه على السيّدة دو رينال، التي كانت راكعة داخل كنيسة. ثمّ يتمّ حبسه، ويُحكّم عليه بالإعدام ويُقاد إلى المقصلة. تحلّل الخمسون صفحة الأخيرة من الرواية أفكار جوليان في السجن، ومواجهته للموت الوشيك. لقد وهب ستندال نفسه هنا متعة كبيرة، ومارس نوعاً من البذخ في التحليل، ولن يكون هناك ما يثير الفضول أكثر من مقارنة تلك الصفحات برواية «اليوم الأخير في حياة محكوم بالإعدام» *Le Dernier Jour d'un condamné* لفكتور هوغو. إنّ تحليل ستندال هنا نافذ للغاية، فريد تماماً؛ لكنني لن أتجرّأ على القول إنّه حقيقيّ للغاية أيضاً، لأنّ عقلاً كعقل جوليان يظلّ دائماً عقلاً استثنائياً، وبالتالي لن يكون هناك من نقاط يمكن مقارنتها بالواقع، فالبنية العقلية للمحكومين بالإعدام من ذلك النمط نادرة تماماً. علينا إذن قراءة ذلك كمشكلة نفسانية مطروحة في ظروف خاصّة ومعالجة بروعة. وفي خاتمتها، على وجه الخصوص، نشعر إلى أيّ حدّ كانت تلك القصة مخترعة، وكم هي مكتوبة بعيداً عن المعاينة المباشرة. كتب تين: «القصة حقيقية تقريباً، فهي قصّة طالب في مدرسة إكليريكية في بزونسون Besançon اسمه بيرتيه Berthet؛ وقد اكتفى المؤلّف بملاحظة عواطف ذلك الفتى الطموح، وتصوير أعراف

الجماعات التي كان يخالطها؛ إنَّ هناك مئات الوقائع الحقيقيَّة التي تبدو أكثر خياليَّة ممَّا في هذه الرواية». الحقّ، إذا كانت وقائع محاكمة قد وقرت لستندال الفكرة الأولى لكتابه هذا، فمن الواضح أنّه أعاد معالجة كلِّ الشخوص وابتكرها بنفسه. قد لا تكون خلفية العمل خياليَّة، مع أنّ مغامرات قسّ شابّ يصبح عشيقاً لسيدتين عظيمتين، تذرّفان عليه الدموع إلى حدّ الجنون والموت، ويغتال إحداهما من أجل حبّ الأخرى، تشكل بحدّ ذاتها حبكة مأساوية جميلة؛ لكننا لا ننفذ إلى ما هو خياليّ، أو لا نتوغّل بالأحرى في الاستثنائيّ، إلّا في تلك اللحظات التي يفسر لنا فيها ستندال، بوله وبلا توقيفٍ، الآليات الدقيقة التي تدفع شخوصه إلى القيام بأفعالهم.

وذلك ما يخرج عن إطار الحياة اليومية الحقيقيَّة، عن الواقعيّ الذي نحتكّ به، إذ نحن نلج هنا في ما هو خارق عند ستندال المحلّل النفسانيّ مثلما عند ألكساندر دوما الحكّاء الكبير. فمن زاوية النظر الحصرية للحقيقة، يولّد جوليان عندي الاندهاش ذاته الذي يخلفه لدينا آرتانيان<sup>(1)</sup> Artagnan. فالمؤلّف يسقط في خندق الابتداع ذاته، إمّا بالميل بصورة مبالغ فيها من هذه الجهة، لكي يتخيّل حوادث لا تصدّق، أو بميله بإفراط إلى تلك الجهة، لخلق عقول عجيبة يحشوها بدرس كامل في المنطق. لنفكر في كون جوليان يموت في العشرين من عمره، وفي كون مبتكره يقدمه لنا كبعقريّ يبدو وكأنّه اكتشف الفكر الإنسانيّ. مع ذلك أفترض، من ناحيتي، أنّ هناك بين خندق الحكّائين وخندق المحلّلين النفسائيّين هوة واسعة، هي الحياة نفسها، واقع الكائنات والأشياء، واقع ليس بالمتدنّي

(1) أحد أبطال رواية ألكساندر دوما Alexandre Dumas «الفرسان الثلاثة» *Les Trois*

بإفراط ولا بالشامخ تماماً، بمجره العادي وبساطته الراسخة، وهو يهمننا  
لا ستيماً وأنه يعرض علينا الإنسان بكامله وبدقة أكبر.

#### 4

لا أحب كثيراً رواية «دير بازم»، لأن شخصها تتحرك في وسط لا  
أعرفه إلا قليلاً. وإذا ما شاء المرء التعرف على أفكاره، فسأقول له على  
الفور إنني لا أقبل تماماً بإيطاليا ستندال باعتبارها بلداً معاصراً؛ بل أرى  
أنه قد صور لنا إيطاليا القرن الخامس عشر، بولعها بالسموم، وضربات  
سيوفها، بجواسيسها وعصاباتا المقنعة، ومغامراتها الخارقة، حيث ينمو  
العشق بجسارة في برك الدم. لا أدري كيف يفكر تين بالطابع الخيالي لهذا  
العمل، لكن، بالنسبة لي، ليس هناك ما هو أكثر تعقيداً من حيكته، ولا  
ما هو أبعد منه عن الفكرة التي كوّنتها لنفسي عن أوروبا 1830. فأنا أجد  
نفسه أمام والتر سكوت آخر، لكن بقدر أقل من التعقيد البلاغي. وقد  
أكون مخطئاً.

سبق لي أن ذكرت، في مكان آخر، أن «دير بازم» هي أول رواية فرنسية  
مكتوبة عن شعب آخر، ولها رائحته. ففي العادة، يكتفي رواتيونا،  
والكبار منهم أيضاً، بخريشة صورة لها لون محلي، فيما ذهب ستندال  
إلى عمق المجموعة البشرية التي ينتمي إليها ذلك الشعب، ووجده أقل  
سطحية في برجوازيته، وأكثر شهوانية، ولا يكرّس نفسه تماماً للمال ولا  
للمصلحة الشخصية. لكنني أتهمه بأنه لم يره إلا عبر ميوله هو وطبيعته  
الخاصة. ومع ذلك، كان قد حدّد، بدمغة حاسمة، الخطوط الكبرى لتلك  
الخصال الحيوية والحرة، التي ينصبّ اهتمامها الرئيس على الحبّ والتمتع



بالحياة، وذلك بسخريتها من الرأي السائد.

هنا أيضاً نلتقي بعقول متفوّقة وبعابرة. سأذكر منهم أربعة: الدوقة سانسيفيرينا Sanseverina، وفابريس Fabrice، وموسكا Mosca وفيرانتى بالا Ferante Palla. وهنا أيضاً ندخل في نطاق الذكاء الخالص. فالدوقة سانسيفيرينا، التي تملأ الكتاب، هي ابنة ستندال حقاً. لقد صبّ فيها كلّ سحر الشغف العاشق وتعقيداته. إنّها تقترب من سفاح المحارم، وتذهب إلى حدّ القيام بعملية تسميم، ومع ذلك تبقى هي البطلة الجذّابة، التي يهيم بها ستندال. فنحن نشعر به وكأنّه مغرم بجرائمها؛ كما نعتقد أنّه يدفعها نحو الشناعة لفرط حنقه على العاديّ. إنّهُ فخور بها، ويقول، لكثرة فرحه بإدهاش العالم: «هي ذي واحدة من النسوة اللاتي لا ترون أمثالهنّ في الغالب!» لنصغ إلى ما تقوله السيرة التالية. تزوّج جينا دل دونغو Gina del Dongo الكونت بيترانيرا Pietranera، وهو ضابط في جيش نابليون، تعشقه بقوة، وذلك لا يمنعها من خيانتها مع شاب اسمه ليميركاتي Limercati. يتوفّى زوجها، لكنّها لها عشاقاً آخرين؛ ثمّ يقع موسكا، وزير أمير بارم، في حبّها، فتصبح خليلته. لكنّها، في آن معاً، مغرمة بابن أخيها فابريس، الذي كان يمكن أن تكون أمّاً له، لأنّها تكبره بستّة عشر عاماً؛ وحينئذ يغدو ذلك الغرام هو ما يشغل حياتها، لكن دون أن يمنعها من مواصلة علاقتها بموسكا وملاقة عشاق آخرين. ولكي تنقذ فابريس من الموت، تقرّر تسميم أمير بارم، بواسطة فيرانتى، وهو مجنون عبقرتيّ شغف بها. ليس ذلك كلّ ما في الأمر: فحينما يموت الأمير، تجد نفسها مرغمة ثانية على إنقاذ فابريس، لكن هذه المرّة بذهاها إلى حدّ بيع نفسها لوريث التاج. وفي النهاية، تعيش بهدوء مع موسكا، بعد أن تكون قد عدّبتها غيرتها من علاقات فابريس الغرامية بكليليا Clélia.

فستندال شاء تجنيبها السقوط بمعية فابريس. نسيْتُ القول إن موسكا، قبل أن يتزوَّجها، قد زوَّجها سانسيفيرينا تاكسيس Sanseverina-Taxis، وهو شخص غني وطموح، كان من الدماثة بحيث مات وتركها لكي تكون وريثته؛ وهذه صفقة كانت ستكفي، في فرنسا، لتلويث سمعة امرأة. تلك هي البطلة. ولنصف أنها جميلة، وتتمتع بذكاء خارق، وأن الروائي يضعها في دائرة المجد المتواصل. وهذا لا يضيرني، ولكنني لا أرى فيها دوقه من عصرنا، ذلك كل ما في الأمر. لقد عاشت في فرنسا، في عهد ثورة المقلع<sup>(1)</sup>. إنها آنسة دو لامول أخرى، مع فوارق بين طبعيها. يبدو لي أن ستندال كان ينزع دائماً إلى رسم بورترميات تاريخية. فهو لم يعرف لا الرجل ولا المرأة المعاصرين.

أما في ما يتعلق بفابريس، فهو لا يختلف كثيراً عن جوليان سوريل. نلتقي أولاً، في مطلع العمل، بنفس الشغف الذي يحمله هذا الأخير حيال نابليون، والذي جعلنا ننال هذا الوصف لمعركة واترلو، الذي لا علاقة وشيجة له بالرواية. ومن بعدها، يأتي أيضاً صراع العقليتين الكنائسية والعسكرية. فكما حدث لجوليان، فإن فابريس، الذي يرغب في أن يكون جندياً، يجد نفسه مرغماً على ارتداء الجبّة. كما تتماثل مواقفها وأفكارهما. صحيح أن الشغف يهيمن، فيما بعد، على فابريس؛ فهو يتمتع بروح أرق، أكثر مرونة وأكثر انتماءً إلى الجنوب. فهو يعدو في الشوارع موزعاً ضربات حسامه. لكنّ تين، الذي يستشهد بإعجاب بالطريقة

(1) «ثورة المقلع» هي التسمية المجازية المعطاة لانتفاضة الفرنسيين من 1648 حتى 1653، بعيد ارتقاء لويس الرابع عشر إلى العرش وهو قاصر. شارك في الانتفاضة البرلمانيون والضباط والنبلاء والشعب مستهدفين بغضبهم كلاً من الوصية آن النمساوية Anne d'Autriche ورئيس الحكومة مازاران Mazarin لما لاحظوه من استبداد في الحكم وارتفاع فاحش لنسبة الضرائب وتدهور في المحاصيل. والتسمية كما قلنا مجازية وصارت الكلمة «مقلع» تدلّ على كل «انتفاضة» أو فعل غاضب.

«الناشفة» التي يروي فيها ستندال، بسطرين اثنين، مبارزة جوليان في «الأحمر والأسود»، يتغافل عن الطريقة الرومنطيقية التي مسرحَ فيها الروائي مبارزات فابريس في رواية «دِير بازْم». فهناك أولاً قضيتته مع الممثل جيليتي Gilietti، ثم مشكلته مع الكونت غير المسمى، في باحة نزل. سأغضّ نظري عن تلك الرسائل الغفل، المستخدمة كثيراً، وعن الخدم بملابسهم التنكرية أيضاً، أي عن كل ذلك الوسط الغريب الذي ينتمي، من وجهة نظري، لعالم حكايا الجنيات، لكي أصل للحادث الممتع في برج فارنيزه، ولعلاقات فابريس السجين مع كليليا الجميلة، ابنة الحاكم. يتطابق الموقف هنا تقريباً مع موقف جوليان في سجنه في بزونسون، ففابريس كان معرّضاً، هو أيضاً، لتهديد موت وشيك؛ سوى أنّ المحلّ النفساني، الذي لا يدع خيط التحليل المتواصل يفلت من يده، يتحوّل هنا إلى حكاة، ثم تحتلّ الأحداث الخيالية المكان الأكبر. كل تلك الإحداث ما هي إلا تفاصيل غريبة ولا تصدق تقريباً: الطريقة التي ينظر عبرها فابريس إلى نفسه أثناء وجوده مع كليليا، وتواصلاته مع الدوقة بفضل نظام إشارات ضوئية، ثم رسائله التي كان يبعثها داخل كريات رصاصية، وبعدها الحبال التي يجري إقحامها، وذلك النزول الإعجازي من ارتفاع شاهق، دون أن يتحرك إزاءه أيّ حارس؛ ووسط ذلك كله، هناك قصص التسميم التي نصادفها في كل صفحة، كما كان يحدث في عهد آل بورجا<sup>(1)</sup> Borgia. لا شيء يثير الاهتمام بمثل هذه القوّة، ومع

(1) «بورجا» هو الاسم الإيطالي للعائلة بورخا Borja، الإسبانية الأصل، التي تمتعت بأهمية بالغة في الحياة السياسية في إيطاليا إبان القرن الخامس عشر. طلع منها بابوان اثنان وبعض شخصيات الدولة. وأحيط تاريخ العائلة بإشاعات أو أخبار تحدّث عن حروب بين الإخوة وعمليات تسميم للخصوم، بما جعل منها رمزاً لانحطاط الكنيسة في أواخر العصر الوسيط.

ذلك، نحن بعيدون عن بساطة وعري ما هو حقيقيّ. وفي وقت لاحق، فإنّ فابريس، الذي جاء ليسلم نفسه للقضاء بفعل الحبّ، ينجو ثانية من السمّ. ثمّ تزوّج كليليا، ويصبح هو مطراناً، لكنّه يبقى مستحوذاً عليها لعدة سنوات، في غرفة معتمة، لأنّها أقسمت على ألاّ تراه وجهاً لوجه، وأنّها لا ترغب في الحنث بيمينها؛ بيد أنّ كلّ هذه المحاجّات والتعليقات، التي تشكّل واحدة من سمات الأعراف عند الإيطاليين، تجعلنا نبتمس قليلاً. وفي النهاية، عندما تموت كليليا، يموت فابريس بدوره. تلك هي الصفحة الأخيرة من الرواية.

يمثل الكونت موسكا الشخصية السندالية التي أثرت أكثر من غيرها في بلزك. فنحن نعرف ذلك اللغظ الذي أشاع أنّ ستندال كان ينوي رسم صورة شخصية للأمير مترنيش<sup>(1)</sup> Metternich. كتب بلزك: «لقد بالغ ستندال في وصف الطبع النبيل لرئيس حكومة بازم، لكنّ من المشكوك فيه أن يكون مترنيش بعظمة موسكا، مع أنّ قلب رجل الدولة الشهير هذا يقدم، لمن يعرف جيّداً سيرته، مثلاً أو مثالين عن شغف معادل على الأقلّ لشغف موسكا (...). أما عن موسكا نفسه في العمل كلّه، أي عن الرجل الذي كانت تنظر له جينا باعتباره الدبلوماسيّ الأكبر في إيطاليا، فكان لا بدّ من العبقرية لخلق الأحداث والوقائع والحبكات التي لا حصر لها، والمتجدّدة باستمرار، التي تسمح بتجليّ ذلك الطبع الشاسع. وعندما نفكر في أنّ المؤلف قد ابتدع ذلك كلّه، وأنّه عقد الأشياء وحلّها كما يحدث في بلاط، فسيبقى عقل أكثرنا جسارة وأكثرنا اعتياداً على مثل هذه التصورات ذاهلاً ومبليلاً أمام عمل كهذا (...). فأن يتجرّأ المرء

(1) الأمير كليمنس فينتسل فون مترنيش Klemens Wenzel von Metternich (1773-1859): دبلوماسيّ وسياسيّ نمساويّ سعى إلى مواجهة آثار الثورة الفرنسيّة في أوروبا وحماية مكانة النمسا داخل توازن القوى العظمى في تلك الفترة.

على عرض رجل بعبقريّة شوازول Choiseul، وبوتمكين Potemkine أو مترنيس، وبقوتهم، وعلى خلقه والبرهنة على الخلق من خلال ما يقوم به الكائن المخلوق، وأنّ يجرّكه ضمن وسط خاصّ به، تفتّح فيه كلّ ملكاته، فليس ذلك عمل رجل، بل عمل جنّية، عمل ساحر».

استشهدت بهذه الفقرة بكاملها لأنّها تُظهر لنا بكامل الدقّة الفكرة التي كانت لسابقينا عن العبقريّة. وأعترف بأنّي لم ألح أبداً عبقريّة موسكا تلك. إذ ليس ثمة صفحة واحدة في كلّ العمل يظهر فيها باعتباره شخصيّة عظيمة. فهو، بصفته سياسياً، لا يفعل أيّ شيء. كلّ ما في الأمر أنّه يجد نفسه متورّطاً في دسائس، يتذبذب وسطها، كمثّل فرد ماهر وحذر يريد الحفاظ على مكانته وألّا يفقد خليلته. يبدو لي كلّ ذلك متّصلاً إلى صفات رجل لطيف دمّ، وليس أكثر. ثمّ إنّ موسكا يرتكب أخطاءً، بحكم سطحّيّته بما هو تابع للأمر. ومن الصحيح القول إنّ عبقريّة كلّ من مترنيس وشوازول وبوتمكين لم تعدّ تمسنا اليوم. أمّا وقد قلنا هذا، فإذا ما شئنا الاكتفاء برؤية موسكا باعتباره شخصاً مثيراً وذا تعقيد رائع، دون إثقاله بنعوت الفرد السّامي والطبع العظيم، أمكننا القول إنّ ستندال قد استخدم موهبته الواسعة من أجل تصوير رجل كهذا في عمله. إنّ بلزائك محقّ إذ يتحمّس، بصفته روائياً خبيراً بمهنته، لوصف بلاط بارم، ولهذا التداخل للمكائد، التي يفسّر من خلال الأحداث طبيعة موسكا ذاتها. فذلك ما يشكل حقّاً أعجوبة في الاختراع، بالمعنى الجيّد للمفردة. كأنّنا أمام حوليات بلاط صغير. لن أجازف بتلخيص هذا العمل المتعدّد، هذا النوع من اليوميّات التي تسجل الأحداث ساعة بساعة، حيث نرى بورتريات مرسومة بدقّة كبيرة، بما فيها بورتريت الأمير وحاجته لإظهار القسوة، ورصيده من الغرور، وبورتريت راسي Rassi الرهيب

ومركيزة رافيرسي Raversi، وكلّ عصابة المالكين الصاخبة تلك. لكن، مرّة أخرى، أنا أحتجّ على ذلك السموّ المزعوم، فأنا لا أرى هناك أيّ سموّ. الأمر نفسه بالنسبة للتقييم الغريب لبلازك، الذي يلخص رأيه في «دير بازم» بالطريقة التالية: «وأخيراً، لقد كتب [ستندال] نسخة حديثة من «الأمير»، الرواية التي كان بإمكان ماكيافلي كتابتها لو كان عاش منفياً من إيطاليا في القرن التاسع عشر». فهذا أيضاً لا أفهمه، وإنتي ليدهشني أن تكون شخصيّة إرنست الرابع في عمل ستندال، بهمومها التي تنتمي إلى زمن آخر، وفكرتها المتسلّطة في التشبّه بلويس الرابع عشر، ممثلة للأمير المعاصر! فما هي إلاّ محاكاة كاريكاتورية صارخة لشخصيّة الملك، ابتدعها رجل ذو عقل ثاقب، وليس أكثر.

سأتوقّف ثانية عند فيرانتى بالا، تلك الشخصيّة الغريبة الأطوار والتي يظلّ انطباع القارئ عنها حيّاً. فهو سياسيّ منفيّ، خطيب شعبيّ محكوم عليه بالموت، وكان مرغماً على السرقة لكي يعيش. وإليكم بعض عباراته التي قالها للمركيزة، والتي تلخص قصّته: «منذ حُكم عليّ بالموت لأنّني قمت بواجباتي بما أنا مواطن، وأنا أعيش في الغابات. وإذا كنت اقتضيت أترك، فليس من أجل استجداء صدقة أو لسرقتك، وإنّما كما يُفتتن إنسان متوحّش بجمال ملائكيّ. فمن وقت طويل لم أرّ يدين بيضاوين (...). أنا أقوم بتسجيل أسماء من أسرقهم، حتّى أرد لهم مبالغهم المسروقة، إذا ما حصلت يوماً على شيء من المال. أفترض أنّ حمايياً عن الشعب مثلي يحقّ له أن يتقاضى عن عمله، بباعث من خطورة ذلك العمل، راتباً شهرياً بمائة فرنك؛ لذلك فأنا أحاذر من أخذ أكثر من ألف ومائتي فرنك في السنة». وهذا اللصّ الغريب الأطوار هو الذي تنيط به المركيزة مهمّة تسميم الأمير. أمّا مشهد اتّفاقيهما، فهو طويل. فبعد

أن قبلَ بذلك، وهمّ بالمغادرة، إذا بها تنادي عليه ثانية: «يعود وقد بدا عليه القلق؛ كانت الدوقة تقف وسط الصالون؛ ثم قذفت بنفسها بين ذراعيه؛ وبعد لحظة، يكاد يغمى على فيرانتى من السعادة؛ فتحرّر الماركيزة نفسها من معانقته، وبعينيهما تشير له على باب الخروج. «هذا هو الرجل الوحيد الذي فهمني، قالت، وهذا ما كان بإمكان فابريس القيام به، لو كان الآن يسمعي»». هذا واحد من المشاهد التي يشدّد عليها بلزك، ليؤكد على حماسه الطافحة. صحيح أنه يعود دائماً لمقارنته بوالتر سكوت، وذلك ما يفسد علينا اليوم طعم ذلك الثناء. لا أعتقد أنه ينبغي تحليل المشهد من زاوية القيمة الدقيقة للحوادث. لكن، مرّة أخرى، لا أرى الإنسان السّامي في شخص فيرانتى بالا، هذا السارق المتفرد، الذي يبدو ساعياً إلى تحقيق رهان. إنّ محامي الشعب هذا الذي يتشبّث بعنق الدوقة، ينتمي بالأحرى إلى عالم الإبداع أكثر ممّا إلى الواقع. غير أنّ ما يدهشني أكثر هو الإعجاب الذي يولّده عند الدوقة. فهي محبوبة، وذلك ينبغي ألاّ يدهشها. كان هناك الكثير من الجمهوريين المستعدين تماماً، من أجل الحصول على قبلة منها، على قتل الأمير، لا سيّما وأنهم كانوا متحفّزين لقتله، حتّى بلا أيّ مقابل. صحيح أنّ بلزك يرى في هذا روح إيطاليا، وأنا أنحني له احتراماً، ذلك أنّه حينئذ يلبج قضية ما عدت أشعر بها. فبالنسبة لي، يظلّ فيرانتى بالا واحداً من شخوص والتر سكوت. ولا يعود ستندال هنا المحلّل النفسانيّ الذي نعرف، بل هو يتحوّل إلى حكّاء، ويعمل على إدهاش المخيّلة. لذا يبقى فيرانتى بالا في الذاكرة كمثّل واحد من أبطال ألكساندر دو ما أوفيكاتور هوغو. لم أشأ في ما تقدّم سوى تعزيز الرأي الذي طرحته من قبل: تشكّل «دير بازم» رواية مغامرات وعملاً تحليلياً في آن معاً.

وإذا ما أردت تلخيص حُكمي، فسأقول إنني أرى في هذا الكتاب نوعاً من التطبيق لنظريات ستندال عن الحبّ. فنحن نعرف أنّه كان لديه منظومة أفكار عن ذلك الموضوع، حاذقة بقدر ما هي معقّدة. إذ يمكن العثور في «دير بازم» على كلّ أنواع الحبّ التي قام ستندال بتصنيفها، من الحبّ-الغرور إلى الحبّ-الشغف. هي أشبه بمغامرة واسعة، وإنّ اختيار إيطاليا قد تمّ بعناية خاصّة، ذلك أنّ هذه التجربة يمكن عيشها ببساطة أكبر هناك. ومما لا شكّ فيه أنّنا نعثر هنا أيضاً على ستندال الفكرويّ؛ فعلى سبيل المثال، هناك مناقشات تجري بين سانسيفيرينا والدوق موسكا، حيث يقذف المتحاوران المتواطئان أحدهما على الآخر بأفكار ستندال نفسه. بالإضافة إلى ذلك، تنطلق الشخوص دائماً في مونولوجات طويلة، وهنا تعمل الآلية الذهنيّة ذاتها من جديد. سوى أنّ الوقائع تحتلّ هنا مكاناً أكبر فحسب.

وينبغي ملاحظة أنّ ستندال، الذي كان يتظاهر بازدراء العالم الخارجيّ، كان أوّل روائيّ يمثل لقانون الأوساط الجغرافية والاجتماعية. ففي مقدّمته لـ «دير بازم»، كتب هذه الملاحظة الصحيحة تماماً: «يبدولي أنّنا كلّما تقدّمنا مسافة مائتي فرسخ من جنوب البلاد نحو شهاها، التقينا بمظهر طبيعيّ جديد وكأنّنا ننتقل من رواية جديدة إلى أخرى». كلّ معايير الوسط قائمة هنا. ولنقارن، مثلاً، بين العلاقات العشقية للآنسة دو لامول بعلاقات الدوقة سانسيفيرينا: تختلف الأمزجة أولاً فيما بينهما، لكنّنا سنلاحظ قطعاً، فيما بعد، أنّ أشكال الدمار الناتجة عن تلك العلاقات تختلف تبعاً لاختلاف مناخات المجتمعات التي تولد فيها. ينبغي تحليل العاملين من زاوية النظر هذه. لقد طبّق ستندال فيلسوفاً نظريات نسعى نحن لتطبيقها اليوم على شاكلة العلماء. لم تعد صيغته



صيغتنا نحن، ولكن صيغتنا تفرّج من صيغته.

من جانب آخر، ينبغي عدم الاعتقاد أنّ بلزك قد أحجم عن نقد «دير بازم». سأقوم بتلخيص انتقاداته. الكتاب يعوزه في نظره المنهج؛ وكان على المؤلف أن يبدأ بوصفه الرائع لمعركة واترلو، كما كان بمقدوره اختزال مطلع الرواية كلّها، الطويل جداً، إلى سرد مقتضب. فبسبب عدم تمتع العمل بوحدة، لا ندرى أين هو الموضوع، ولا ما إذا كان يتعلّق بفابريس أو ببلاط بارم. وأخيراً، تبدو خاتمته وكأنّها بداية لكتاب آخر. كما كتب بلزك العبارة التالية: «الجانب الضعيف في هذا العمل هو الأسلوب». إنّ هذه الانتقادات صحيحة، وسأوجزها على النحو التالي: غياب المنطق في تأليف الرواية كما في أسلوب كتابتها. ذلك ما بقي لي أن أدرسه، قبل الاختتام.

## 5

لنلقِ إذن نظرة على التأليف والأسلوب، في روايات ستندال. بالنسبة لنا جميعاً، نحن أطفال الرومنطيقية المتمردين، يظلّ يقضّ مضجّعنا التأليف المنفلت والأسلوب غير السليم لستندال. هل تسمحون لي بالإدلاء باعتراف شخصي؟ فبتفسيرتي حالي، أنا على الأقلّ متأكد من طرح السؤال على أرضية أعرفها. فأنا لم أقرأ ستندال يوماً دون أنّ يتملّكني الشكّ في ما يتعلّق بالشكل. هل تقف الحقيقة إلى جانب ذلك العقل المتفوّق، الذي يحمل ازدراءً مطلقاً للبلاغة؟ أم أنّها إلى جانب أولئك الفنانين الذين جعلوا من البلاغة آلة عالية الرنين وغاية في الثراء للغة الفرنسية؟ وإذا ما ردّ عليّ أحدهم قائلاً إنّها بين الطرفين، فسأسأله

في أيّ وسط دقيق ينبغي عليّ الوقوف؟ إنها مشكلة مقلقة بالنسبة لكتاب شبّان يسعون إلى تقييم حقبتهُم الأدبية تقييماً دقيقاً، ويطمحون حقاً إلى ترك أعمال تدوم من بعدهم.

أعرف تماماً ما يقال في هذا المعسكر وذاك. فالناقد تين، الذي يقف إلى جانب ستندال، يصمت عن مسألة الأسلوب والتأليف. لكنّه يبدو وكأنّه يكيل الشاء على الروائيّ لعدم اكرائه بتلك التفاصيل العبثية للبلاغة. فبالنسبة له، يبقى ستندال متفوقاً، ببساطة لأنّه لا يُعنى بالبلاغة في كتاباته. أمّا في المعسكر المواجه، فنجد بعض كبار الكتاب، الذين سيكون من غير المجدي ذكر أسمائهم هنا، وهم يرفضون جذرياً ستندال، لأنّه لا يتمتّع بالتناسق اللاتينيّ، ولأنّه يتفاخر باستخدامه أسلوب القانون المدنيّ، ذلك الأسلوب غير المتناسق والعديم الرّونق؛ ويضيفون، مع شيء من الحقّ، أنّه ليس هناك من مثال واحد على كتاب يخلو من البلاغة، وتناقلته الناس، عبر العصور، بإعجاب. كلّ ذلك ممتاز. فمن الواضح أنّ من سمات تفوق العقل أن يتحرّر كاتب من الكلمات ولا ينظر إلى اللغة إلّا باعتبارها ترجماناً طيّعاً؛ لكن، من جانب آخر، لقد أوصل لنا الفنّ، أو بصورة أدقّ علم اللغة والبلاغة، روائع أدبيّة. لذا يبدو من الصعب التخلّي عنهما.

هذان هما الرّايان المتناقضان، واللّدان نقف بينهما حائرين. كم مرّة كرهت عباراتي، وكم مرّة استولى عليّ الاشمزاز من مهنة الكاتب هذه، التي يبرع بها الجميع اليوم! كنت أسمع رنين الفراغ من تحت الكلمات، وأشعر بحياء من قائمة النعوت التي لا طائل من ورائها، ومن تلك السفسفات المزروعة في نهاية المحاورات، والإجراءات الأدبيّة التي تعاود الظهور دون كلل، لكي تُدخل في الكتابة أصوات الموسيقى وأشكال

الفنّانين التشكيليين وألوانهم! ثمة هنا على الأرجح طرائف أدبية مغربية، ورهافة فنّ ما زالت تسحرني؛ لكن ينبغي عليّ في الختام القول إنّ ذلك كله، بعدما بلغ حدّ حالة الهيجان التي وصلناها، لا يتمتّع لا بالقوّة، ولا بالصحّة، ولا بالحقيقة. أجل، لا بدّ من الاحتفاظ ببساطة اللغة، إذا ما أردنا أن نصنع منها سلاحاً علمياً للعصر. وبالرغم من ذلك، في كلّ مرّة أعود فيها إلى قراءة ستندال، مع هذه الأفكار في ذهني، أجدني على الفور مصدوداً بجفاء. فأنا كنت أقبل به برأسي، نظرياً، حينها لم أكن أقرأه. لكن ما إن أشرع بدراسته حتّى أحسّ بالضيق؛ بكلمة واحدة، لا يعود يرضيني. كنت أرغب في تأليف بسيط، في لغة واضحة، في شيء ما يشبه البيت الزجاجيّ الذي يتيح للمرء رؤية الأفكار المعتملة في داخله، وأحلم حتّى بازدراء البلاغة، وبالوثائق الإنسانية المقدّمة بعريها الصادم. لكن يبدو بوضوح أنّ ستندال ليس هو الكاتب الذي أبحث عنه. كنت أعشق مبادئه، غير أنّي أرفضه ما إن يشرع بتطبيقها.

والحال أنّي أدركتُ من أين ينبع ضيقي منه! فستندال، منطقيّ الأفكار ذاك، ليس منطقيّاً لا في تأليفه ولا في أسلوبه. وذلك ما شكّل ثغرة في عمله، وعيباً يحطّ نوعاً ما من شأنه. أليس هذا بالأمر المدهش؟ فها أنّنا أمام محلّ نفسانيّ من الطراز الأوّل، يحلّ بوضوح خارق وشيعة الأفكار في رؤوس شخوصه، ويكشف عن تسلسل حرّكات الأرواح، ويقيم فيما بينها نظاماً دقيقاً، كما إنّ لديه المنهج المنتظم لتفسير كلّ حالة. لكن ما إن يشرع بالتأليف ويكون عليه أن يكتب حتّى يتوارى ذلك المنطق الرائع. فهو يضحّي بمعانياته بخفّة، ويلقي بجمله وفقاً لنزوة قلمه. فيختفي المنهج والنسق، كما يغيب النظام، مهما تكن نوعيّة. وما يترسّب ليس سوى خليط مصطنع يرضي، كما يبدو، غروره. والحال

أنّ هناك منطقاً للتأليف وللأسلوب لا يختلف، بصورة عامّة، عن منطق الأفكار والحوادث. فمنطق واقعة بعينها يقود إلى منطق النظام الذي ينبغي علينا تقديمها من خلاله؛ كما أنّ منطق فكرة ما، عند أحد الشخوص، يحدّد منطق الكلمات التي يُعبّر عنها من خلالها. لنلاحظ أنّ المسألة لا تنحصر في البلاغة أو الأسلوب التصويريّ البرّاق. أقول فقط إنّ في العقل الراقي لستندال ثغرة، لا بل أسوأ من ذلك، إنّ فيه تناقضاً. فهو يتنصّل عن منهجه ما إن ينتقل من الأفكار إلى اللغة.

لا يمكنني التوسّع في هذا الشأن، لا سيّما وأنّ ما أطرحه هنا هو مجرّد ملاحظات. من جانب آخر، سيكون من غير المجدي التّدليل على غياب التأليف المنطقيّ في روايات ستندال؛ فذلك النقص واضح للعيان، خاصّة في رواية «دير بازم». لقد أحسّ بلزّاك، المتحمّس لهذه الرواية، بأنّها تخلو من مركز؛ فموضوعها يسير على هوى الفصول والأحداث، وذلك الكتاب، الذي بدأ بداية تكاد لا تنتهي، انتهى بغتة، في اللّحظة التي بدأ فيها المؤلّف بقصّ حكاية جديدة. أمّا في ما يتعلّق بالأسلوب، فهو يخوض كلّ أنواع المجازفة كذلك. وهنا أيضاً يظلّ حكم بلزّاك صائباً. كتب: «إنّ الجانب الضعيف في هذا العمل هو الأسلوب، باعتباره تنظيمياً للكلمات؛ فالفكر، الفرنسيّ بامتياز، هو الذي يسند العبارة». إنّ تنظيم الكلمات هو بالدقّة منطق الأسلوب؛ وأكثّر أنّي يُدهشني عدم العثور عليه عند ستندال، أستاذ تنظيم الأفكار هذا. فأنا لا ألومه على مختلف أشكال الإهمال، ولا على التكرار المتواصل لاسمّي الوصل «ما» و«الذي»، ولا على تكرار المفردات ذاتها التي تعاود الظهور أحياناً عشر مرّات في الصفحة الواحدة، أو على أخطائه النحوية المعهودة؛ ما ألومه عليه هو غياب المنطق في جملة وفقراته، وذلك ما يعني عدم الاكتراث

لأَيِّ منهج في فنّ الكتابة، وباختصار هو الشكل الذي لا يمثل عندي شكلاً أفكاره. هو منطقيّ، فليكتب إذن كما يفعل كاتب منطقيّ؛ فهو عندما لا يكتب كذلك، وعندما يأتينا بمنهجه الفكريّ عبر أسلوب مترخ، يجعلني أشعر بالضيق، لأنّه ليس كاملاً، ولأننا نسمع صريخاً شيء ما في عمله.

يتحدّثون عن سان سيمون. بيد أنّ سان سيمون أستاذ للغة، حتّى بأخطائه البارزة. وأسلوبه شلال يجرف أكواماً من الذهب، مقارنة بساقية ستندال الصغيرة، بمياهها الصافية غالباً، والتي تتبدّد وتتعكّر عند كلّ عائق تصادفه على الأرض. من ناحية أخرى، لا أرغب في الحكم عليه كما أحكم على شاعر. فهو يتفاخر بأنّه ليس صاحب أسلوب مزخرف، وليس لديه من نعوت تصويريّة، وهو لا يستسلم لا للفصاحة ولا للخيال. لتعامل معه، إذن، كما يرغب في أن يكون. والحال إنّهُ لا يمكن لما هو غير صحيح أن يكون واضحاً، وما يعوزه المنطق ليس بمقدوره الوقوف على قدميه. لتخلّ عن البلاغة، لكن علينا في هذه الحالة الاحتفاظ بالمنطق.

واليكم ما يمكن أن يكون عليه حلمي: امتلاك تلك البساطة التي يمتدحها تين، والتخلّي عن تزويقاتنا الرومنطيقية، والكتابة بلغة شفافة، صلبة وصحيحة؛ ولكن عندما يزعم أحدهم أنّه منطقيّ وعالم بالأفكار ينبغي عليه القيام بذلك بصفته منطقيّاً وعالمّاً. فأنا لا أرى أيّ تفوّق في التعرّث بالكلمات، حينما لا يريد المرء أن يتعرّث بالأفكار. فإذا كان ستندال قد كتب بطريقة غير صائبة وبلا أسلوب ليرينا أنّه متفوّق وأنّ محللاً نفسانيّاً بمضائه قد سخر من اللغة، فهو لم يتوصّل إلّا إلى هذه النتيجة الباهرة، وهي ألا يكون منطقيّاً، وبالتالي أن يقلل هو نفسه من شأنه الخاص. لكنّي أعتقد أنّه سيكون من الخطأ التعامل مع تصرّف كهذا وكأنّه ازدراء مفكّرٍ

ميتافيزيقيّ بالمادّة؛ فستندال لم يكن يمثل إلا للملكاته الشخصية، ذلك كلّ ما في الأمر. ما أسعى لقوله، بشكل عام، لشبيبتنا التي تثير القضايا الأدبية حماسها، هو أنّ الكره المشروع للبلاغة الرومنطيقية لا ينبغي أن يدفعها نحو السقوط في أسلوب ستندال اللامنطقيّ. ذلك أنّ الحقيقة لا تكمن في ردّ فعل كهذا. أمّا إذا ما قرّرنا أنّ بمقدور المرء صنع أسلوب، فعليه البحث عنه بالطريقة العلميّة السائدة اليوم. فكما أصبحت الشخصية الروائيّة بالنسبة لنا جهازاً عضويّاً معقداً يتحرّك تحت أثر وسط بعينه، فاللغة لها بنية تحددها الظروف الإنسانيّة والاجتماعيّة. قيل عن اللغة بحق إنّها فلسفة، وبحقّ لنا أيضاً القول إنّها علم. ولا يُظهر المرء نفسه فيلسوفاً ولا عالماً بالكتابة بطريقة رديئة. لتعامل مع الشكل كما نتعامل مع الشخص، عبر التحليل المنطقيّ. فالكتاب المؤلّف بطريقة عرجاء وبأسلوب غير صحيح يشبه فرداً مقعداً. أحلم برائعة أدبية، برواية يجد فيها الإنسان نفسه برمته، من خلال أسلوب صلب وواضح، يكون بمثابة حلّة المفصّلة على مقاسه.

قبل أن أختم، بوّدي قول ملاحظة توّرقني. من أين ينبع عجز شخوص ستندال عن فرض أنفسهم بصورة أكبر على الذاكرة؟ يقال إنّ كان يكتب لأفراد متفوّقين ومن هنا مصدر عدم رواج الأنماط التي خلّفها. ذلك أحد الأسباب، بيد أنه غير كافٍ، لأنّ ستندال صار اليوم مقروءاً بقدر أكبر، وأصبح الجمهور يعرفه. والحال أنّه لا جوليان سوريل، ولا موسكا ولا سانسيفيرينا يسكنون صميم أنفسنا، كما يفعل ذلك، مثلاً، الأب غوريو والأب غرانديه<sup>(1)</sup>. ذلك أنّ شخوص ستندال، كما بيّنتُ من قبل، هم تأملات عقلية أكثر من كونهم كائنات حيّة.

(1) شخصيتان معروفتان من عالم بلزاك الروائيّ.

فجوليان سوريل لا يخلف فينا أية فكرة واضحة، لأنه معقد كما كنت لا نقدر في النهاية أن نرى بوضوح كافٍ وظيفتها، هذا عدا كونه يبدو غالباً وكأنه يتهمك على الناس. ولنضيف أيضاً أنه لا يحمل معه أجواءه الخاصة، بل يرتسم هكذا كزاوية حادة، وكأنه تفكير خالص. أما الأب غوريو فهو، على العكس من ذلك، يتحرك ضمن مناخه الخاص، فنحن نرى ما يلبس، وكيف يمشي ويتكلم؛ ويقوم التحليل بتبسيطه لنا، بدلاً من تعقيده؛ إنه صادق ويعيش لذاته. ولذا يفرض نفسه، ولا يجعلنا ننسأه إذا ما التقينا به مرة واحدة. أليس من الغرابة بمكان أن يكون بلزك، المفرط في الضجيج والمغالاة، هو العبقرية التي تبسط الحياة وتبثها في شخصها، وألا يتمكن ستندال، الجاف والواضح، من أي شيء آخر غير تعقيد شخصه، وجعلهم يبدون وكأنهم ظواهر ذهنية محضة، تعيش خارج الوجود؟ وذلك ما يقودني إلى الاستنتاج الختامي: لم يتناول ستندال من الإنسان سوى رأسه، لكي يطبق عليه تجارب نفسانية. أما بلزك، فقد تناوله كله، بكامل أعضائه، وضمن الأوساط الطبيعية والاجتماعية التي يعيش فيها، كما أكمل تجاربه النفسية عليه بتجارب فيزيولوجية.

أختم. لقد تشكلت، بعد ستندال وبلزك، مجموعة من المعجبين الغربي الأطوار بهما، راحوا يبحثون في أعمال هذين المعلمين عن الجوانب الاستشباحية، ومبالغات المنظومة الفكرية، والإسرافات النابعة من طبيعتهما. هكذا احتفظوا من عمل بلزك بروايتيه «قصة الثلاثة عشر» *L'Histoire de Treize* و«امرأة في الثلاثين»، وطفقوا يلمنون بالعالم الواسع والمتفرد الذي ابتدعه الروائي، فهم يرغبون في أن يكونوا راستنيك Rastignac ورويمبريه<sup>(1)</sup> Rubempré، لكي يقبلوا المجتمع

(1) راستنيك ورويمبريه من الشخصيات الطامحة والتي تعيش حياة عاصفة في روايات بلزك.

ويتذوّقوا متعاً مجهولة. فلفحة الجنون الرومنطيقية هي التي شرخت موهبة باربي دورفتي<sup>(1)</sup> Barbey d'Aureville. أما ستندال، فقد صار بالنسبة لهم خيائياً كبيراً للفكر الإنساني، يستخرج من الأدمغة جوهر العبقرية. فجوليان وموسكا يدوان لهم وكأتهما بثران عميقتان يغطس فيهما هؤلاء المعجبون؛ وهم يعشقون سانسيفيرينا بسبب الإغواء الذي ينطوي عليه شذوذها الساذج. فمع هؤلاء الأتباع الخطيرين، يصبح كلّ عابر سبيل إنساناً عظيماً، ويروح السامي أو الرائع يغزو الشوارع. فهم لا يستطيعون النقاش عشر دقائق دون أن يحاكوا بلزك، وستندال بخاصة، باحثين تحت الكلمات، ومنقّيين في العقول، ومستكشفين المتاهات. وليس هذا بالخيالي إطلاقاً؛ فأنا أعرف شتّاناً غاية في الذكاء، يفهمون على هذه الشاكلة معلّمي الطبيعّة المحدثّة. إنني أعلن أنّهم يعيشون في كابوس. إذ ليس من المهمّ أن بلزك كان الحالم الأكبر في حقّته، وأن يكون ستندال قد عاش في سراب التفوّق. فما هو على المحكّ يكمن في أعمالها فقط، وهي لا تعنينا اليوم إلّا بمجموع الحقائق التي جاءت بها. أمّا ما تبقى، فقد يكون موضوع دراسة مثيرة، لكنّها لن تحوز إعجابنا، لا سيّما إذا ما حوّل ذلك الإعجاب إلى قواعد مدرسيّة. ولن يفهم المرء ستندال ولن يحبّه إذا ما نظر إلى العالم بعيني الأنسة دو لامول أو تعامل مع موسكا باعتباره عبقريّة خارقة. فستندال يبقى عظيماً في كلّ مرّة يقوده فيها منطق الرائع إلى صنع وثيقة إنسانية لا تقبل الطعن؛ لكنّه يظلّ مجرد متحدلق في المنطق كلّما عذب أحد شخوصه بغية جعله متفرداً ومتفوقاً. أعرّف بصراحة بأنّي لا أقدر أن أجاريه حينئذ؛ فالغموض الدبلوماسي لخطواته، وتهكّمه

(1) جول باربي دورفتي Jules Barbey d'Aureville (1808-1889): روائي وناقد أدبي وصحفي فرنسي رجعي، كان مدافعاً عن السلطة السياسية للبابا، وعن الملكية المطلقة.



اللاذع، وتلك الأبواب التي يغلقها والتي لا يوجد خلفها غالباً سوى  
العدم المتكلف، هذا كله يشير أعصابي. إنه كبلزك، أبونا جميعاً، لأنه جاء  
لنا بالتحليل، ولأنه كان متفرداً وقراءته ممتعة، لكن كانت تعوزه بساطة  
الروائين المتمكنين. الحياة أبسط من ذلك.



# غوستاف فلوبير

## 1- فلوبير الكاتب

### 1

شكّلت رواية «مدام بوفاري» لدى ظهورها علامة على تطوّر أدبيّ كامل. بدا آنذاك أنّ صيغة الرواية الحديثة، المبعثرة في عمل بلزاك، قد تمّ تكثيفها والإعلان عنها بوضوح في كتاب من أربعمئة صفحة. لقد اكتملت صياغة قانون الفنّ الروائيّ الجديد. فرواية «مدام بوفاري» تتمتع بالدقّة والكمال اللّذين جعلها أنموذجاً للرواية، والمثال النهائيّ لهذا النوع. ولم يبقَ على كلّ روائيّ سوى انتهاج ذلك الدرب، وإثبات شخصيّته والسعي من أجل الوصول إلى كشف خاصّة به. صحيح أنّ الحكّائين من الدرجة الثانية واصلوا تدييح قصصهم المهلهلة والمضجرة إلى أبعد حدّ؛ أمّا أولئك الكتاب الذين تخصّصوا في تسلية السيدات، فلن يتخلّوا عن حكاياتهم الغرامية الرخيصة. لكنّ جميع المبتدئين الواعدين تلقّوا رجة عميقة؛ إذ ليس هناك اليوم بين من كبروا واحد لا يقرّر لغوستاف فلوبير بفضل الريادة على الأقلّ. فهو قد حمل، وهنا أكثر ما سبق أن قلته، الفأس والمصباح في غابة بلزاك الشائكة أحياناً. لقد قال الكلمة الحقيقيّة والصحيحة التي كان ينتظرها الجميع.

لا أرغب هنا في إجراء أيّة مقارنة بين بلزاك وغوستاف فلوبير. فنحن ما زلنا قريبين منهما، ولم نحصل بعد على المسافة الضرورية التي تفصلنا عنهما؛ ولكنّ أيضاً لأنّ مزاياهما مختلفة تماماً، فلا يقدر المرء أن يحكم

عليهما من دون المرور بحيثيات شديدة التعقيد. مع ذلك، أجدني مرغماً على التذكير بالملاحم الكبيرة التي تميّز أعمال بلزك، بغية القيام بصورة أفضل بشرح المنهج الحديث للروائيتين الطبيعيتين.

إنّ أولى سمات الرواية الطبيعّية، التي تعتبر «مدمام بوفاري» أنموذجاً لها، هي إعادة إنتاج الحياة بدقّة، وغياب كلّ عنصر رومانسيّ. فتأليف العمل صار مقتصرّاً على اختيار المشاهد وتطويرها ضمن نسق معين. فالمشاهد هي ما يعرض نفسه أولاً؛ فقط على الروائيّ انتقاؤها وموازنتها بطريقة تجعل من عمله صرحاً فنياً وعلمياً أيضاً. إنّها الحياة ذاتها، لكنّها موضوعة في قالب رائع. يُستبعد إذن منها كلّ اختراع خارق للعادة. فلا نعود نلتقي فيها بأطفال موسومين منذ ولادتهم بعلامة ما، نضيعهم ثم نعاود العثور عليهم في خاتمة العمل. كما لم تعد المسألة مسألة أثار ذي أسرار، ولا أوراق يتمّ استخدامها في اللحظة المناسبة من أجل إنقاذ أبرياء ملاحقين. ويمكننا القول إنّها تخلو من كلّ عقدة، مهما تكن بساطتها. فالرواية تواصل مجراها قدماً، تعيش الأشياء يوماً بيوم، دون أن نخجّي لنا أية مفاجأة، وأكثر ما يمكن أن تقدّمه هو مادّة حادّة عادية. وحينها تُدرّك خاتمتها، يشعر المرء وكأنّه ترك الشارع لكي يعود إلى داره. لقد منحنا بلزك، في روايته «أوجيني غرانديه» و«الآباء الفقراء» و«الأب غوريو» صوراً متقنة وعظيمة، اكتفت مخيلته فيها بإبداع ما هو حقيقيّ. لكنّه، قبل التوصل إلى انهماجه المتفرّد هذا بالتصوير الدقيق، كان قد تخبّط طويلاً في الاختراعات الأكثر غرابة، وفي بحثه عن رعب وعظمة مزيّفين، حتّى ليتمكننا القول إنّّه لم يتخلّص تماماً من حبّه للمغامرات الخارقة، وذلك ما يجعل النصف الأكبر من أعماله يبدو وكأنّه حلم طويل يعيشه على مرأى منّا شخصٌ يقظ.

لكنّ الفارق العظيم الذي ينبغي علينا إدراكه إنّما يكمن في السمة الثانية للرواية الطبيعيّة. من المحتمّ أن يقتل الروائيّ أبطاله، إذا لم يقبل إلّا بالمجرى العاديّ للوجود العامّ. أعني بالأبطال الشخوص الذين تمّ تكبيرهم بإفراط، الدمى التي تحوّلت إلى عمالقة. فحينها لا يكثرث المرء بالمنطق، ولا بعلاقة الأشياء فيما بينها، أو بالنسب الدقيقة لكلّ أجزاء العمل، يجد نفسه مدفوعاً إلى التحدّي والمراهنة، ثمّ يكون مستعداً لإعطاء كلّ دمه وعضلاته للشخصيّة التي يتعاطف معها بشدّة. من هنا تأتي تلك الاختراعات الضخمة، والأنماط الغريبة على الطبيعة، المنتصبة والتي تبقى أساؤها بعدها. على العكس من ذلك، تتضاءل الشخوص البسيطة وتقف في المستوى الذي تنتمي إليه، ما إنّ نشعر بأننا غير منشغلين إلّا برغبة كتابة عمل حقيقيّ، يكون بمثابة محضّر متوازن ومتطابق واقعياً مع مغامرة ما. فلو تمّتّع المرء بأذن مرهفة في هذا المضمار، فسوف تعلن الصفحة الأولى عن نعمة الصفحات اللاحقة، ثمّ يسود نبر متناغم، لن يُسمَح بالصعود أعلى منه دون التسبّب بشيوع نشاز. لقد أردنا تصوير مجرى الحياة العاديّ، فلنبقَ إذن فيه. لم يعد جمال العمل يكمن في تضخيم الشخصية، التي تكفّ عن أن تكون شخصيّة طمّاعة، شرهة أو نهابة، وإنّما تصبح هي الطمع والنهب والشراسة بحدّ ذاتها. بل إنّ الجمال كامن في حقيقة الوثيقة الإنسانية التي لا تقبل الجدال، وفي الواقعيّة المطلقة في التصوير، الذي يحتملّ فيه كلّ شيء مكانه الخاصّ. إنّ ما يتجاذب أغلب روايات بلزاك هو ضخامة أبطاله؛ فهو لا يظنّ أبداً أنّه قد نفخها بما فيه الكفاية، لأنّ يدي المبدع المقتدرتين عنده لا تعرفان نحت غير العمالقة. أمّا في الرواية الطبيعيّة، فإنّ بذخ الفنّان هذا، ونزقه في التآليف، الذي يجعله يحرك شخصيّة ذات ضخامة تفوق الطبيعيّ وسط مجموعة أقزام،

هذا كله يكون بالضرورة مداناً. فثمة مستوى متعادل يحني كل الرؤوس، ذلك أن المناسبات التي نتمكن فيها من تحريك شخصيّة متفوّقة تبقى نادرة.

سأشدّد أخيراً على سمة ثالثة. يتظاهر الروائيّ الطبيعيّ بالاختفاء كلياً خلف الفعل الذي يقوم بسرده. إنّه بمثابة مخرج محتجب للمأساة أو الحبكة المسرودة. لا يكشف أبداً عن نفسه في نهاية عباراته. ولا نسمعه يضحك أو يبكي مع شخوصه، كما إنّه لا يخوّل نفسه الحكم عليهم. لا بل يمكن القول إنّ هذا التظاهر بعدم الاهتمام هو سمته الرئيسة. عبثاً نبحث لديه عن استنتاج ما، عن موعظة ما، أو درس يمكن استخلاصه من الوقائع. لا يعرض أو يضع تحت الأضواء سوى الأحداث، سواء أكانت جديرة بالثناء أو بالإدانة. فالروائيّ ليس أخلاقياً، وإنّما هو المشرّح الذي يكتفي بالتطرق بما عثر عليه في الجثّة الإنسانية. للقرّاء أن يخرجوا باستنتاجات خاصّة بهم، إذا ما رغبوا بذلك، أو يبحثوا عن أخلاقية بعينها، ويستخلصوا درساً من الكتاب. أمّا الروائيّ، فيضع نفسه جانباً، وذلك بدافع فنيّ على وجه الخصوص، كي يترك لعمله وحدته اللاشخصيّة، ولكي تظلّ ميزته، بصفته محضراً، مهوراً في المرمر إلى الأبد. فهو يعتقد أنّ انفعاله الذاتيّ يشوّه انفعال شخوصه، وأنّ حكمه يخفّف من درس الوقائع الرفيع. هذه هي الشعرية الجديدة تماماً، التي سيغيّر تطبيقها وجه الرواية. فلنرجع إلى روايات بلزاك، وتدخّلاته المتواصلة في مجرى السرد، وملاحظات المؤلف التي تجابهنا في كلّ سطر، ومختلف الدروس التي يظنّ أنّ عليه استخلاصها من أعماله. فهو دائم الحضور، وعلى أهبة دائمة لتوضيح نفسه للقرّاء. هذا دون أن أتكلّم عن استطراداته. فبعض رواياته ما هي إلاّ دردشة صريحة مع الجمهور، إذا ما

نحن قارئها بالروايات الطبيعية الصادرة منذ عشرين عاماً والتي تتمتع بتأليف صارم ومترن.

أكرّر القول إنّ بلزك يظلّ بالنسبة لنا قوّة عظيمة لا تُجادل. فهو يفرض نفسه، كشكسبير، عبر نفحة المبدع التي ولد منها عالم برمته. فأعماله، المنحوتة بضربات فأس، وشبهه غير المشدّبة في غالبية الأحوال، والتي تقدّم لنا المزيج الأكثر غرابة للسّامي والوضيع، تبقى، بالرغم من كلّ شيء، جهداً عظيماً لواحد من أضخم عقول هذا العصر. لكن، دون التقليل من شأنه، يمكنني الكلام عمّا قام به غوستاف فلوير بعده من أجل الرواية؛ فهو قد أخضعها لمعايير ثابتة قائمة على المعاينة والرصد، كما خلّصها من الانتفاخ الزائف للشخص، وبالتالي حوّّلها إلى فنّ متناغم، لا شخصي، يحيا من جماله الخاصّ، كقطعة مرمر جميلة. ذلك هو التطوّر الذي أنجزه مؤلّف «مدام بوفاري». فبعد التفتح الأدبي، وخصوبة إنتاج 1830، عثر على وسيلة لإبداع نوع روائي جديد، وطرح قواعد مدرسة. كما تمثّل دوره على وجه الخصوص في الكلام باسم الكمال، والأسلوب والتأليف الناجزين، والعمل المكتمل الذي يتحدّى العصور. فهو يبدو وقد جاء، بعد سنوات الخصوبة المحمومة تلك، وعقب الوابل المرعب للكتب المكتوبة يوماً بيوم، ليذكر الكتاب بنقاوة الشكل، وليحثهم على البحث المتأنّي عن الملمح النهائي، وعن الكتاب الأوحّد الذي ينطوي على حياة إنسان برمتهما.

## 2

ولد غوستاف. فلوير في مدينة روان Rouen. إنّه ابنٌ لمنطقة

النورماندي، ذو منكبين واسعين. كان فيه شيء من العملاق والطفل. كان يعيش في عزلة شبه مطلقة، ويقضي بضعة أشهر من فصل الشتاء في باريس، فيما يكرّس بقية وقته للعمل في دار يمتلكها بالقرب من روان، على حافة نهر السين. ألوم نفسي على تقديم تفاصيل كهذه. ففلوبير موجود كلّ في كتبه؛ وسيكون من العبث البحث عنه في مكان آخر. لا نجد عنده حماساً خاصاً، فهو ليس جامع أعمال فنية، ولا صياداً في البرّ أو النهر. إنّه يصنع كتباً، وليس شيئاً آخر. دخل في ميدان الأدب كما كان المرء يدخل في ملة ما، لكي يتذوّق كلّ متعه ويموت فيه. هكذا حبس نفسه، وكرّس عشرة أعوام لكتابة مؤلّف ظلّ يعيشه كلّ ساعات نهاره، ويحبل كلّ شيء عليه، فكان يتنفس ويأكل ويشرب من خلاله. لا أعرف رجلاً جديراً بحمل لقب كاتب مثله؛ فهو قد منح وجوده برقته لفته.

ينبغي إذن البحث عنه، كما أسلفت، في أعماله فقط. فالرجل، الذي كان يعيش برجوازيّاً، لم يترك لنا أية ملاحظة، ولا أيّ تفسير يثير الاهتمام. لقد اختار العاملون الكبار في أيامنا نمط العيش الأكثر سطحيّة والأكثر بساطة، وذلك لضبط مجرى نهاراتهم وتكريسها للعمل من الصباح حتّى المساء، مثلما يفعل التجار المنهجيّون. فالاشتغال في ساعات منتظمة هو الشرط الأوّل من شروط العمل الطويل الأمد، الذي يطمح المرء إلى إنجازه بقوة حتّى شوّطه الأخير.

كرّس فلوبير نفسه لعلمه كما يفعل راهب بنيدكتيّ<sup>(1)</sup>. لا ينطلق في عمله إلّا من ملاحظات دقيقة، كان قد تحقّق من صحتها. فإذا ما كان

(1) الرهبان البندكتيون هم أتباع القديس بنديكتوس Benedictus الذي أسس، في جبل كاسينو بإيطاليا، في 529، فرقة دينية ينصرف أعضاؤها إلى حياة منظمّة بدقّة، تقوم على طقوس العبادة والعمل اليدويّ والقراءة، وسار اسمها مثلاً لكلّ عمل منظمّ وصابر وطويل الأمد.



يريد أن يبحث في مؤلفات مخصوصة، أرغم نفسه على قضاء أسابيع في المكتبات العامة، حتى يعثر على المعلومة المطلوبة. فمن أجل كتابة عشر صفحات مكرّسة، مثلاً، لمشهد روائي يضع فيه بضعة مزارعين، لن يتراجع أمام الضجر الذي قد ينتج عن قراءة عشرين مجلداً أو أكثر تعالج الموضوع. ولن يكفي بذلك، بل سيعمل على استنطاق الأفراد الملمّين به، ثم يذهب إلى حدّ زيارة بعض الحقول الزراعية، ولن يشرع بسرد حكايته إلا بعد أن يكون قد ألمّ بكلّ جوانبها. أما إذا كان مسعاه ينحصر في الوصف، فسوف يذهب إلى الأماكن، ويعيش فيها. وهكذا، فلكي يكتب الفصل الأول من روايته «التربية العاطفية»، الذي يتمثل إطاره في رحلة يُقام بها في مركب بخاريّ على نهر السين من باريس حتى مونترهو Montereau، كان عليه اقتفاء مسار النهر بكامله، في عربة يجرّها حصان، إذ لم تعد الرحلة تؤمّن بالمركب البخاريّ منذ أمد بعيد. وحتى عندما يكون قد اختار أفقاً خياليّاً، لكي يضع فيه المشهد، فسوف يشرع بالبحث عن ذلك الأفق كما تمتّاه، ولن يهدأ إلا بعد أن يكون قد اكتشف موضعاً ما من المنطقة يعطيه تقريباً الانطباع ذاته الذي حلم به. وهكذا يتواصل عنده، بالنسبة لأدنى تفصيل، الهَمّ الواقعيّ نفسه. فهو يلجأ إلى اللوحات المرسومة بالحفر لكي يستنطقها، وإلى صحف الفترة المعنيّة، وإلى الكتب، والأشياء والأفراد. إنّ كتابة صفحة واحدة مخصّصة لوصف الملابس، أو لبعض الوقائع التاريخية، أو تتعلّق بمسائل تقنية، كالديكور، تأخذ منه أيّاماً بكاملها من أجل دراستها. كتاب واحد يجعله يقلب العالم برمته. في «مدام بوفاري»، استخدم المعايينات التي قام بها في شبابه لمنطقة النورماندي والناس الذين التقى بهم خلال سنواته الثلاثين الأولى. وعندما كتب «التربية العاطفيّة»، قام بفحص تاريخنا السياسيّ

والأخلاقيّ كلّهُ، ثمّ لخص تلك الموادّ الضخمة التي قرأها له جيل بكامله من الناس. وأخيراً، لكي يكتب «سالامبو» *Salammbô* وتجربة القديس أنطونيوس «*La Tentation de saint Antoine*»، كان عمله أكبر بكثير: لقد سافر إلى أفريقيا والشرق، وأرغم نفسه على دراسة التاريخ القديم بدقّة متناهية، نافضاً الغبار عن عصور عديدة.

يشكل هذا الوعي واحداً من الملامح الخاصّة بموهبة غوستاف فلوير. يبدو أنّه لم يكن يريد أن يدين لمخيلته بشيء. فهو لا يعمل إلاّ على المادة الموضوعه أمامه. وحينما يكتب لا يضحيّ بأيّة مفردة لإلحاح اللحظة؛ بل يشعر بالحاجة إلى أن يكون مسنوداً من كلّ مكان، وإلى أن يضع قدميه على أرضية يعرفها بعمق، فيخطو كسيّد في بلادٍ احتلّها. تنبع هذه النزاهة الأدبية من رغبته المتوقّدة في الوصول إلى الكمال، التي تشكّل بالإجمال كلّ شخصيّته. فهو يرفض أيّ خطأ، مهما يكن من صغره. إنّهُ يشعر بالحاجة لأن يقول لنفسه إنّ عمله كان مضبوطاً، كاملاً ونهائياً. لطخة واحدة يمكنها أن تجعله تعيساً، ولن تكفّ عن تعذيب ضميره، وكأنّه قد ارتكب خطيئة. ولن يهدأ تماماً إلاّ عندما يكون مقتنعاً من الحقيقة الدقيقة لكلّ التفاصيل التي ينطوي عليها عمله. ذلك ما يشكّل عنده يقيناً، وكما لا يستريح فيه. فعن كلّ شيء، كان يرغب في قول الكلمة النهائية.

نحن نفهم التباطؤات الحتميّة لمثل هذا النهج. وهو ما يفسّر لماذا لم ينتج غوستاف فلوير، ذلك العامل المواظب، سوى أربعة أعمالٍ ظهرت في فترات متباعدة جداً: «مدام بوفاري» في 1856؛ و«سالامبو» في 1862؛ و«التربية العاطفيّة» في 1869؛ و«تجربة القديس أنطونيوس» في 1871. لقد اشتغل على هذا العمل الأخير مدّة عشرين عاماً، إذ كان يهمله حيناً، ثمّ

يعاود تناوله حيناً آخر، دون أن يصل إلى إرضاء نفسه، دافعاً بوعيه إلى حدّ إعادة كتابة أقسام بكاملها أربع مرّات أو خمساً.

أما إذا ما تناولنا شغله على الأسلوب، فسوف نراه هنا أيضاً يعمل بكدّ. إنني أتردّد دائماً في النظر من فوق كتف كاتب يهدف مباحثته في لحظة إنتاجه. ومع ذلك، هناك كشوف مهمّة، وهي تقع ضمن حقل التاريخ الأدبيّ. فغوستاف فلووير، قبل كتابته للكلمة الأولى من كتابه، يكون في حوزته ملاحظات مرتبة ومصنّفة تكفي لخمسة مجلّدات أو ستّة. لكن غالباً ما لا ينال من صفحة كاملة من المعلومات أكثر من سطر واحد من الكتابة. فهو يعمل بخطة مدروسة تماماً، يحيط بكلّ أجزائها، وبطريقة تفصيلية. أما في ما يتعلّق بالبقية، أي بطريقته في التأليف، فأظنّ أنّه كان يكتب دفعة واحدة، وبسرعة كافية نسبياً، عدداً معيناً من الصفحات، شذرة كاملة؛ ثمّ يعود إلى الكلمات التي ظلّت معلقة، وللجمل غير الموقفة تماماً. حينئذ يتوقّف عند أبسط أنواع الإهمال التي قد يكون ارتكبها، ويتشبّث بصيغ بعينها، ويستमित في البحث عن التعبير الذي أفلت منه.

لذا، لا تشكّل الدفعة الأولى سوى مسوّدة، يعمل عليها فيما بعد لأسابيع. فهو يريد أن تطلع الصفحة من بين يديه أشبه ما تكون بكتلة مرمر، منقوشة إلى الأبد، بنقاء مطلق، وتقف ثابتة أمام العصور. هذا الحلم، هذا العذاب، هذه الحاجة هي التي تجعله يعترض على كلّ فاصلة، وطوال شهورٍ لا يكفّ عن الدوران حول مفردة غير صالحة، حتّى يعثر، بسعادة المنتصر، على الكلمة المناسبة لتحلّ مكانها.

أصل إلى أسلوب غوستاف فلووير. إنّه واحد من أكثر الأساليب التي أعرفها تشدّباً، لأنّ له توجّهاً كلاسيكياً، محشوراً في النطاق الضيق

للدقة النحوية؛ وإنما لأنه يتأمل، كما أسلفت، كل فاصلة، ويقضي أياً ما يكاملها، إذا ما اقتضى الأمر، في كتابة صفحة واحدة كما حلّم بها. إنه يتعقب المفردات المكررة على مسافة ثلاثين أو أربعين سطرًا. وهو يتألم إلى ما لا نهاية له من أجل تجنّب الحروف الصائتة المزعجة، وتكرار المقطع اللفظي الذي قد يتضمّن نوعاً من الخشونة. كما يستبعد خصوصاً المفردات المسجوعة، وعودة نهاية الجملة التي تحمل الصوت ذاته؛ إذ لا شيء يفسد، في نظره، أكثر من ذلك نصّاً ذا أسلوب. غالباً ما سمعته يقول إنّ صفحة واحدة من النثر الجميل هي أكثر استعصاءً على الكتابة من صفحة من الأبيات الشعرية الجميلة. فالتنثر، بطبيعته، له حواف رخوة، وميوعة تجعل من الصعب صبه في قالب صلب. وهو يريد له أن يكون صلباً كالنحاس، وبراقاً كالذهب. فمع غوستاف فلوير، نعود دائماً إلى فكرة الأبدية، وإلى الطموح القويّ إلى صنع عمل خالد. وهو وحده يستطيع المجازفة بالدخول في صراع المواجهة هذا مع لغة ناعمة تنذر دائماً بالسيلان بين أصابعه. أعرف فتية دفعوا بذلك البحث عن نثر مصبوب كالرخام إلى حدود الهوس، فوصل بهم ذلك إلى الخوف من اللغة. لقد أصبحت الكلمات ترعبهم، ولم يعد بمقدورهم معرفة أيّ منها عليهم استعماله، فأخذوا بالتراجع أمام كلّ التعابير؛ وفي الختام صنعوا لأنفسهم شعريّات غريبة تقصي هذا الشيء أو ذاك؛ فهم قساة إلى حدّ التهوّر حيال صياغات بعينها، لكنهم لا يتبهون لسقوطهم، من ناحية أخرى، في أشكال الإهمال الأكثر ضرراً. فهذا التوتّر المستمر للعقل، وهذه المعاينة القاسية لكلّ انحرافات القلم، تنتهي، عند العقول الضيقة، بشلّ الإنتاج وتعطيل انطلاقة الشخصية. وغوستاف فلوير، الذي يمثل على هذا الصعيد أنموذجاً خطراً للغاية، والذي لا ينبغي الاحتذاء به أبداً، كان

قد وصل إلى ذروة مكانته ككاتب شديد الصرامة. كان حلمه، دون أدنى شكل، هو ألا يكتب في حياته إلا كتاباً واحداً؛ وما كان على الأرجح سيكفّ عن إعادة كتابته، ولا كان سيكلّف عن إدخال التحسينات عليه؛ وما كان سيهبه إلى الجمهور الواسع إلا في ساعته الأخيرة، حين يسقط القلم من بين أصابعه، أي عندما يكون فقدَ القوّة التي تمكّنه من إعادة كتابته. فهو كان يردّد أحياناً أنّ كلّ إنسان لا ينطوي إلا على كتاب واحد. تكمن الصفة الرئيسية لغوستاف فلوير، في عمل كهذا، في بساطته الكاملة. كلّ جهده منصبّ على رغبته في أنّ يكون مقتضياً وكاملاً. ففي مشهد بعينه، يكفي بالإشارة إلى الخطّ واللون الأساسيين، لكنّه يريد منهما أن يصوِّرا المشهد برمته. والأمر ذاته ينطبق على شخوصه، فهو يجعلها تتصبّ بكلمة واحدة أو حركة واحدة. وبقدر ما تقدّم في عمله، تضاعفت رغبته في إخضاع صيغته الأدبية لنوع من الحساب الجبري. وكان يحرص على إخفاء الأفعال الثانوية، ويتحرّك من طرف إلى آخر من كتابه، دون أن يرتدّ ثانية على عقبيه. بالإضافة إلى ذلك، لما كان دائم الامتناع عن التدخّل شخصياً في العمل، وإذا كان يمنع انفعاله من الظهور، فقد كان دائم الحرص على أنّ يتقدّم أسلوبه بخطوات إيقاعية، تخلو من الاهتزازات، وينبغي عليها أن تكون واضحة، من كلّ جوانبها، وضوح المرأة، لكي تعكس فكره بجلاء. إنّ هذا التشبيه بالمرأة لصحيح تماماً، ذلك أنّ مسعى المؤلف يتمثّل في العثور على شكل بلوريّ تتضح من خلاله الكائنات والأشياء، مثلما تصوّرها عقله. ولنصف أيضاً أنّ غوستاف فلوير لم ينحصر طموحه في رغبة الوضوح تلك. فهو يريد أن يمتلك نفساً أيضاً. فلديه نفحات قويّة تمضي من المفردة الأولى من عمله حتّى الأخيرة فيه، وتجعلنا نسمع، من تحت كلّ سطر، الهدير الرائع

للأساليب الكبرى. إذ لم يعد الشكل الصافي، الجاف والكاسر للقرن الثامن عشر، ليهتم فلوبير. فإلى جانب الوضوح، يحتاج بقوة إلى اللون، والحركة، والحياة. وهنا نلمس شخصية الروائي، وسرّ موهبته والصيغة الجديدة التي جاء بها.

ولد غوستاف فلوبير في صميم المرحلة الرومنطيقية. كان له من العمر خمسة عشر عاماً عندما حقّق فيكتور هوغو نجاحاته العظيمة. ولقد تحمّس طيلة شبابه لتلك الكوكبة التي تألّقت في 1830. واحتفظ على جبينه بالتوقد الغنائيّ للحقبة الشعرية التي اجتازها. ولا بدّ أنّ تحتوي أدراج مكتبه، إذا ما كان قد احتفظ بها، على قصائد عديدة، يصعب حتماً التعرّف من خلالها على الناثر المدقّق صاحب «التربية العاطفية». وفيما بعد، في اللحظة التي ينظر فيها المرء داخل نفسه وحوها، أدرك كنه فرادته، وأصبح روائياً كبيراً، ورسّاماً رائعاً للحماقة والقبح الإنسانيين. بيد أنّ تلك الثنائية ظلّت عالقة به. فالغنائية لم تمت؛ بل على العكس، بقيت متمتعة بكلّ قوتها، متعايشة جنباً إلى جنب مع الروائيّ، وهي تطالب من حين إلى آخر بحقوقها، لكنّها من الحكمة بحيث تعرف كيف عليها أن تنطق في الوقت المناسب. من هذه الطبيعة المزدوجة، من هذه الحاجة المتوقّدة للشعر وللمعاينة الباردة، انبثقت الموهبة المتفرّدة لغوستاف فلوبير. سأصفه بأنّه شاعر يتمتّع بدم بارد يمكنه من الرؤية الصحيحة.

قد يتعيّن التوغّل أبعد في آليات هذا الطبع. لم يكن لدى غوستاف فلوبير من كراهية أخرى غير كراهيته للحماقة؛ ولكنّ كراهيته هذه كانت راسخة. فمن المؤكّد أنّه كتب رواياته من أجل إشباعها. فالحمقى من البشر هم بمثابة أعداء شخصيين له، ومن ثمّ عليه البحث عن

وسيلة لتعريفهم. لذلك تنتهي جميع كتبه بإجهاض إنسانيّ. وأعظم ما يقدر عليه هو التظاهر، أحياناً، بالحنوّ على امرأة ما؛ فلأنّه يحبّ المرأة، كان يضعها جانباً، بنوع من العطف الأبويّ. لكن إذا ما سلّط عدسته على أحد الشخوص، فلن يتغافل عن ثألول واحد، بل يفحص أصغر الجروح، ويتوقّف عند أدنى التشوّهات. لقد أخذ على نفسه لسنوات طويلة التمتعّ عن قرب بالقبح، ومعايشته أيضاً، وذلك من أجل التمتعّ بتصويره والسخرية منه، ثمّ عرضه بتهكّم على مرأى من الجميع. لكنّ ذلك العمل، بالرغم من إشباعه لرغبة فلوبير في الانتقام، وبالرغم أيضاً من تذوّقه متعة تسمير القبح والسفاهة في أعماله، يبدو وكأنّه من أعمال السخرة القبيحة، والثقيلة على منكبيه؛ ذلك أنّ الغنائيّ القائم فيه، والذي هو أناه الأخرى، كان ينوح من القرف والحزن لرؤية نفسه يُجرّج بمثلك الطريقة، مقصوص الجناحين، في وحل الحياة، وسط جمهور من البراجوزيين الحمقى والذاهلين. فحينما كتب «مدام بوفاري» أو «التربية العاطفيّة»، كان فلوبير الغنائيّ يتأسّى من ضيق الشخوص، ومن صعوبة صنع شيء عظيم عبر أولئك الأفراد العاديين والسفهاء؛ لذا كان يكتفي بتمرير كلمة ملتهبة هنا وهناك، أو عبارة تحلّق عالياً. بعد ذلك، ومن حين إلى آخر، أي في بعض الساعات المحتومة، كان الروائيّ الطبيعيّ يقبل بالمرور إلى المستوى الثاني. حينئذ، تأتي تلك الانفلاتات الرائعة نحو بلد النور والشعر. وحينما كتب روايتي «سالامبو» و«تجربة القديس أنطونيوس»، كان غارقاً في العصور القديمة، وفي أركيولوجيا الفنّ، بعيداً عن حياتنا الحديثة، عن أزيائنا الضيقة، وسككنا الحديدية وسائنا المكفهرّة التي كان يبغضها. وكانت يدها تقلّبان أنسجة أرجوانية وقلائد من ذهب. فلم يعد خائفاً من صنع شيء مفرط في كبره، ولم

يعد يراقب جملة خشية أن يضع الصور الملونة لشاعر شرقيّ على لسان صيدليّ القرية. وبالرغم من ذلك، فإلى جانب الشاعر الغنائيّ الذي فيه كان الروائيّ الطبيعيّ يبقى واقفاً على قدميه، فهو الذي يمسك باللجام، ويطلب بالحقيقة، وإن تكن قابعة خلف حالة من الانبهار.

منذ هذه اللحظة ندرك فريدة أسلوب فلوير، الشديد التقشّف والاتّلاق. فهو مصنوع من صور دقيقة وصور رائعة. إنّه الحقيقة التي ألّبسها الشاعر حلّتها. فمعه، نسير دائماً على أرضية صلبة، لا بل نشعر بأننا على الأرض؛ لكننا نمشي بخطوات واسعة، وعلى إيقاع مكتمل الجمال. وحينما يهبط إلى مستوى الألفة السوقية، بحكم حاجته للدقّة، يظلّ محتفظاً بشيء من النبل يضيفي كما لآ على ذلك السهو المتعمّد. فالمرء يشعر، حينما يتبعه وسط المغامرات الأشدّ سطحيّة، بأنّ هناك كاتباً يقف إلى جانبه شاعر. هي دائماً، في نهاية مقطع ما، أو وسط صفحة، جملة ما، وأحياناً كلمة واحدة، تقذف بريقاً يمنحنا، بغتةً، رعشة ما هو كبير. من ناحية أخرى، ليس هناك أيّ قبح في ذلك التصوير المتواصل للقبح الإنسانيّ. يمكن أن نقرب من الحضيض، لكن تظلّ اللوحة محتفظة بالجمال المكتمل للأسلوب. يكفي أنّ يكون هناك رسّام كبير رغب في رسمها. قلت إنّ غوستاف فلوير قد حمل الفأس في غابة بلزك المتشابكة غالباً، لكي يشقّ فيها جادةً يتمكّن المرء بفضلها من الرؤية بوضوح. سأضيف فقط أنّه لخص أيضاً، في صيغة واحدة، عبرتيّ 1830، أي التحليل الدقيق لبلزك ولعان الأسلوب عند فيكتور هوغو.



أصل إلى أعمال غوستاف فلوير، التي سأجمعها، بطبيعة الحال، على هيئة زوجين: «مدام بوفاري» و«التربية العاطفية» من جهة، و«سالامبو» و«تجربة القديس أنطونيوس» من جهة أخرى. ولن ألتزم بالترتيب الزمني لنشرها.

قلت سابقاً إنَّ نشر «مدام بوفاري» كان بمثابة حدث عظيم. ومع ذلك، كان موضوع الكتاب، أو حيكته، من أقل ما يمكن رومانسيّة. يمكن ببساطة تلخيصه في ثلاثين سطراً. شارل بوفاري Charles Bovary طبيب في قرية، بعد زواجه الأوّل يتزوَّج صبيّة قروية، اسمها إيمّا Emma، وكانت تلك الفتاة قد حصلت على مستوى من التربية والتعلّم وضَعَهَا أعلى من طبقتها الاجتماعيّة؛ صارت سيّدة تعزف على البيانو، وتقرأ روايات. تأتي العائلة لكي تقيم في يونفيل Yonville، بلدة صغيرة تبعد عن روان بضعة كيلومترات. هنا تحسّ «مدام بوفاري» بضجر مرعب من النسوة المتمدّيات إلى فئة أقلّ مرتبة من فئتها الاجتماعيّة. تلاحظ إلى أيّ حدّ كان زوجها إنساناً بائساً، وتعذّبها المسحة المكفهرّة لسما الإقليم الذي يحيطها، فهي لديها آمال غامضة، وخارقة للعادة. تراودها رغبة في الخيانة الزوجية ولكنها تكافحها. ثمّ تسقط، في النهاية، في حبّ شاب اسمه ليون دوبوي Léon Dupuis، وهو مستخدم عند الكاتب العدل في بلدة يونفيل، غير أنّها تحبّه بتكتم، دون أن تتخيّل الذهاب إلى حدّ ارتكاب الإثم. ولم تسلّم نفسها إلّا لاحقاً، بعد رحيل ليون ذاك، وبصورة مباغته، إلى رجل آخر هو رودولف بولانجي Rodolphe Boulanger، ملاك أراضٍ في المناطق المحيطة. حينذاك، تصبح كالمجنونة، يغمرها شعور

الانتصار والانتقام لنفسها؛ وتغزو ملحاحه تماماً، فهي تحلم بالهروب مع عشيقها الجديد، وبخوض مغامرات وعلاقة أبدية معه. أما رودولف، المرتعب داخل أنانيته، فيتركها هناك. كان سقوطها وشيكاً؛ كانت تتجرجر، وتتصور نفسها ضحية حنوها ورققتها، ثم تحاول دون جدوى اللجوء إلى الدين، وتواصل بحثها إلى أن تعثر ثانية على ليون في روان. يحتل هذا الأخير، حتماً، مكان رودولف، ثم تعاود الخيانة الزوجية، لكنها أكثر عنفاً هذه المرة، وأشدّ التهاباً بشقية جديدة. يتواصل ذلك على نفس الإيقاع، طالما كان ليون لا يشعر بالرعب منه، لا بل يغمره السرور فيه. لكن هناك ديون إيبا؛ ولأنّ عشيقها قد هجرها، وكذلك فعل الناس حولها، تتناول كأساً من سمّ الزرنوخ في صيدلية، وتموت. يبكيها زوجها المسكين. غير أنّه يواصل فوضى حياته السابقة، وينوح عليها دائماً. وفي يوم ما، يلتقي برودولف، ويشرب معه قينة بيرة، ثم يقول له: «أنا لست حانقاً عليك».

هذا كل ما في الأمر. لو نُشر ذلك في صحيفة، لما احتلّ أكثر من عشرة أسطر في حكاية عادية. لكن ينبغي قراءة العمل، النابض تماماً بالحياة. فهناك مقاطع شهيرة فيه أصبحت كلاسيكية: زواج إيبا من شارل، ومشهد جمعية المزارعين، التي يشرع عبرها ردولف بمغازلته لتلك المرأة الشابة، ووصف موت السيدة بوفاري ودفنها، الموصوف بواقعية مفزعة. لكن علينا القول أيضاً إنّ العمل كلّه، بما في ذلك الحوادث الضئيلة بقيمتها، له أهميته المؤلمة والجديدة، التي لم تكن معروفة قبل نشر هذا الكتاب، أهمية الواقع، والمأساة التي نحتك بها يومياً. وذلك ما يجعل المرء يشعر بألم حادّ، يقبض عليه من داخله بقوة لا توصف، وكأنّه يرى مشهداً، أو حركة تمرّ فعلياً أمام عينيه. إنّه يحسّ، مع ذلك العمل، وكأنّه

في داره، وما يجري حوله يعتمد على الوسط الذي يعيش فيه. من هنا مصدر ذلك الانفعال العميق الذي تأتي به قراءته. وينبغي أن نضيف الفنّ الثريّ للكاتب. فمن كلّ حذب وصوب يصلنا النبر المطلق الدقّة ذاته. إنّه تصوير متواصل للفعل، بذات الطريقة التي كان ينبغي أن يكون عليها، دون انزياح للمخيلة، وخاصّة دون أيّ اختلاق. إذ يفلح كلّ من الحركة واللون في إيها منا بحقيقة ما يجري. والكاتب يحقّق تلك الأعجوبة المتمثلة في كونه يتوارى كلياً، لكنّه يجعلنا، بالرغم من ذلك، نشعر بفنّه العظيم من كلّ جانب.

لقد نفذت شخصيّة «مدام بوفاري»، التي كان غوستاف فلوبر قد رأى نمطها قطعاً ثمّ استنسخه، إلى ذلك العالم الخاصّ الذي تتلملح فيه جميع أشكال الخلق الإنسانيّ. فنحن نقول اليوم: «هذه امرأة من نمط مدام بوفاري»، كما كانوا يقولون، في القرن السابع عشر: «هذا طرطوف!»<sup>(1)</sup> Tartuffe. ذلك أنّ «مدام بوفاري»، بالرغم من فردانيّتها، وعيشها بقوة حياتها الخاصّة، هي نمط عامّ. فنحن نصادفها في كلّ مكان من فرنسا، ضمن جميع الطبقات، وكلّ الأوساط. إنّها المرأة المنتمية لطبقة أقلّ مكانة اجتماعياً، غير السعيدة بحظّها، الفاسدة نوعاً ما بسبب من شبقيتها الغامضة، وتحلّيها عن دورها كأتمّ وزوجة. كما أنّها أيضاً المرأة المنذورة للخيانة الزوجية. وفي النهاية، هي الزنى بحدّ ذاته، الإثم الذي يبدأ خجولاً، ثمّ يكتسي غلالة شعريّة، ثمّ يصبح ظافراً، ثمّ يتضخّم أخيراً. لقد ألزم غوستاف فلوبر نفسه بعدم التغافل عن أيّ من ملامح تلك الشخصيّة التي اقتفى آثارها منذ طفولتها، ودرس الأشكال الأولى

(1) ترتوف أو طرطوف كما شاع في الترجمات العربية: بطل مسرحيّة مولير الهزليّة «طرطوف أو الدجال» Tartuffe ou l'Imposteur، التي عُرضت للمرّة الأولى في مايو 1664. ويجسّد طرطوف شخصيّة التقّي الزائف والمرائي والطفيليّ.

لشبقها، وبالتالي كشفَ عن كبريائها، التي ارتدتَ ضدّها؛ لكن كم من العوامل المخفّفة أغدقها عليها، بالجملة! وكم نشعر بالمؤلّف وهو يفسّر ويغفر! فالعالم الذي يطوّق «مدام بوفاري» برمته مذنب مثلها. فهي تموت من الحماقة المحيطة بها. ففي الواقع وحده، لا تشكّل المأساة خاتمةً لمثل هذه القصص؛ أمّا ممارسة الخيانة الزوجية، فتموت، غالباً، في سريرها وبشكل هادئ وطبيعيّ.

قد تكون شخصيّة شارل أكثر إدهاشاً. إذ لا بدّ أنّ يكون المرء عارفاً بفنّ الرواية حتّى يعرف كيف يخلق شخصيّة بطل أحق ويوقفه على قدميه ويسلّط عليه أضواء كافية. فالخواء، بحدّ ذاته، يبقى دائماً رمادياً، محايداً، وبلا أيّة نبرة. والحال أنّ شارل، ذلك الإنسان البائس، يتمتّع بحضور لا يمكن تصديقه. فهو يملأ الكتاب بتفاهته؛ ونحن نلتقي به، في كلّ صفحة، طبيياً بائساً، زوجاً بائساً، وإنساناً بائساً وعاثر الحظّ في كلّ الأشياء. وبلا أيّة مبالغة خرقاء. غير أنّه يبقى حقيقةً تماماً وعلى قدر حاله. لا بل يمكن القول إنّه ودود أيضاً، ذلك التعيس. فهو يجعلنا نشعر حياله بالشفقة والعطف. فهو ليس أكثر من غبيّ، فيما يتمتّع عشيقاً إيّاه، رودولف وليون، بأنانية مفرّعة. ذلك هو العشق، كما رآه المؤلّف، وتلك هي الفتوّة والرغبة، والمناسبة، وكلّ ما يدفع إلى الزنى، في تسع حالات من عشر. لكن كم هو عدد الرجال الذين سيترفون، إذا كانوا صادقين، بعلاقتهم بعشيقة أو اثنتين من طراز إيّاه؟ كلّ ما في هاتين العلاقتين المتعاقبتين سطحيّ ورائع معاً، ذلك أنّه يشكل وثيقة إنسانية تنطوي على حقيقة شمولية، وهو صفحة متزعة من تاريخ مجتمعنا. فرودولف وليون هذان يختزلان جميع الرجال، أي المستوى المتوسّط للرجال، إذا شئنا. لقد أدركت مدرستنا الأدبية الجديدة، المتعبة

من الأبطال وأكاذيبهم، أنّها ليس عليها سوى التنازل قليلاً، وتعزية أوّل عابر سبيل، حتى تظهر لنا أشياء فظيعة ولافتة. فأنا لا أعرف رجلاً أفضح ولا أكثر إلفاتاً من رودولف، الذي يفكر في ما إذا كان عليه أن يعاشر إيّاها أو لا، ثم يتركها هناك، بعد أن يكون قد أشبع رغبته منها. كما لا أعرف رجلاً أشنع وأكثر إلفاتاً من ليون، ذلك العاشق الخجول في الفصول الأولى من الرواية، الذي يرث إيّاها من سابقه، فيفعم بالشهوة، ويواصل حياته على ذلك المنوال، إلى أن يأتي اليوم الذي يأخذه فيه الخوف على مستقبله، وخشيته من دفع قليل من المال كانت إيّاها قد طلبته منه، فيقرّر أنّ يصبح رجلاً جاداً. ثم آية كلمة مرعبة تلك التي يقوها السيّد بوفاري لرودولف، بعد وفاة زوجته: «أنا لست حانقاً عليك». ذلك هو الإنسان التعيس. إذ لا توجد في أدبنا عبارة بمثل هذا العمق تفتح مثل هذه الهوة على القلب الإنسانيّ بجنبه ورفقه. ذلك أنّ القبول الصريح بالوقائع وبالطريقة التي تحدث بها، والتصوير الدقيق المعطى لكلّ تفصيل هما ما يمنح السّحر القويّ لهذا العمل، المؤثر أكثر من كلّ الحكايات التي قد نتخيّلها.

ليس لديّ، لسوء الحظّ، سوى حيّز ضيقٍ أخصّصه لكلّ رواية على حدة. فكتب كهذه هي عوالم. هناك في «مدام بوفاري» سلسلة شخوص ثانوية لا يمكن نسيانها: خوريّ القرية، الذي يلخص جميع أصناف السوقية لقسّ ينام أثناء قيامه بواجبه الكهنوتيّ؛ وأولئك المهووسون الريفيّون، الذين يعيشون مثلما تعيش الرخويّات البحرية؛ جماعة عجيبة، مشيرة للفضول وجديرة بالدراسة كمثّل عائلة من الخنافس والصراصير. لكنّ الشخصية التي تبرز أكثر من غيرها هي شخصيّة ذلك الصيدلانيّ هومييه Homais. فهو هومييه Hommais تجسيد آخر لجوزيف برودوم

Joseph Prudhomme<sup>(1)</sup>. هوميه هو كل ما في العالم البروفنسالي أو عالم الأقاليم من مباحاة، إنه علم المنطقة وبلاحتها المسرورة بذاتها. بالإضافة إلى ذلك، هو تقدّمِيّ، مفكر حرّ، وعدوّ للآباء اليسوعيين. يسمّى أبناءه بأسماء مشاهير: نابليون وأتالي<sup>(2)</sup> Athalie. كما نشر كتيباً يحمل عنوان: «خمر التفاح، طريقة صنعه وآثاره، تتبعه تأملات جديدة حول الموضوع». وكان يكتب أيضاً في جريدة «فانوس روان» *Le fanal de Rouen*. إنه النمط المكتمل للغاية، بحيث صار اسمه، هوميه، مكرساً في اللغة، ويمثّل فئة الحمقى. ولا يمكنني اليوم المرور بصيدلية قرية دون أن أبحث، خلف المنسط، عن هوميه الضخم ذاك، بخفيّه وبيريته اليونانية، وأراه واقفاً يخلط العقاقير بوقار جديّ، وقار من يعرف أسماءها باللاتينية والإغريقية.

لقد قامت واقعة منحت رواية «مدام بوفاري» شهرة مدوية لدى الجمهور الواسع: قررت النيابة العامة ملاحقة المؤلف، تحت ذريعة الإساءة للأخلاق العامة وللدين. كنّا حينها في فترة الاحتشام المتطرّف، في الأعوام الأولى من عهد الإمبراطورية. لا بدّ لي من قول كلمة عن هذه المحاكمة، فهي تنتمي لتاريخنا الأدبيّ. كان ضجيج تلك المداولات قد ملأ الصحف؛ بيد أن غوستاف فلوبير خرج منتصراً من ذلك الامتحان، وتمّ الاحتفاء به كروائيّ، واشتهر ونال الاعتراف به زعيم مدرسة أدبية. إنّها إحدى المفاجآت الرائعة للعدالة. كانت المرافعة التي تقدّم بها المحامي الإمبراطوريّ، إرنست بينار Ernest Pinard، وثيقة مثيرة للفضول تماماً.

(1) السيّد هوميه من شخصيات «مدام بوفاري» لفلوبير، صار أنموذجاً للدعيّ النّفّاج. أمّا جوزيف برودوم فشخصيّة كاريكاتوريّة ابتكرها الرسّام الفرنسيّ هنري مونييه Henri

Monnier (1799-1877)، تجسّد البرجوازيّ الفرنسيّ في القرن التاسع عشر.

(2) صيغة مفرسة لأثاليا، زوجة الملك يهورام في «العهد القديم».

لقد قام غوستاف فلوير بنشرها في الطبعة الأخيرة للرواية. ومن الصعب علينا اليوم قراءة تلك المرافعة دون الشعور بدهشة عميقة. ذلك أنّها تعاملت مع واحدة من روائع لغتنا وكأَنَّها فعل مشين. لقد تناوَلها المحامي الإمبراطوريّ بنقد تهريجيٍّ ومثير للرتاء، وهاجم أجمل الصفحات فيها، وواصل التخبُّط في خطاب قاض مذعور، مدلياً حول الأدب بأفكار عنيفة، كان الأحرى به الاحتفاظُ بها لجرِمة اغتيال أو سرقة. لا شيء أكثر كارثيةً من رجل وقور يظنُّ أنه يهب لنجدة الأخلاق الحميدة، التي لم يفكر أحد بتعريضها للتهديد. فإنست بينار هذا، الذي لعب، في وقت لاحق، دوراً سياسياً بانسأ، أظهر نفسه أثناء المرافعة كمثُل أحق لا شفاء له. ولن تعرف عنه الأجيال القادمة أيّ شيء غير محاولته إلغاء أحد الأعمال الأدبية الرئيسة لهذا العصر. أمّا غوستاف فلوير، فبعد الدفاع العظيم الذي قام به السيّد سينار Senard، تمّ الإفراج عنه. وهكذا خرج الفنّ منتصراً من ذلك العدوان. لكنّ محكمة إصلاح باريس السادسة فكّرت بعد أن برّأته في أنّ من واجبها الإدلاء برأيها بالحركة الطبيعية والرواية الحديثة. هذه واحدة من حيثيات حُكمها: «نظراً لأنّ من غير المسموح به القيام، تحت ذريعة رسم شخصيّة ما وإعطائها صبغة محلّيّة، بإعادة سرد الوقائع والأقوال والأفعال الصادرة عن الشخصوس التي يضطلع الكاتب بتصويرها، نقول إعادة سردها بانحرافها كلّها؛ وبما أنّ تطبيق منهج كهذا على الأعمال الفكرية ونتائج الفنّ التشكيليّ يفضي إلى واقعية تكون بمثابة نفي لما هو جميل وصالح، وتُراكم إساءات متواصلة بحقّ الأخلاق والأعراف العامة بما تتمخض عنه من أعمال تصدم العقل والنظر...». وهكذا تمّت إدانة الواقعية من قبل محكمة إصلاحية. لكن، لحسن الحظّ!، لم يكثر الكتاب من جيلنا لذلك. فواصلوا تقدّمهم، أكثر

فأكثر، في بحثهم عن الحقيقي. فأحكام محكمة لا تعطل مسيرة الفكر. توقفت طويلاً عند «مدام بوفاري»، لكن سأعطي مكاناً أقل لرواية «التربية العاطفية». لقد وسع غوستاف فلوير، في روايته الثانية هذه، إطار عمله. فالعمل لم يعد يقتصر على امرأة، ولا يظل مرابطاً في زاوية من النورماندي. لقد صور المؤلف جيلاً بكامله وأحاط بمرحلة تاريخية تمتد لاثني عشر عاماً، من 1840 إلى 1852. اختار فلوير إطاراً للعمل الاحتضار الطويل والمقلق للمكتبة يوليو<sup>(1)</sup>، والحياة المحمومة لجمهورية 1848، التي تخللتها أحداث فبراير ويونيو وديسمبر. ضمن ذلك الإطار، وضع المؤلف الشخصيات التي كان يبحث بها خلال فتوته، شخصيات المرحلة أنفسهم، والجمهور الغير من الأفراد، الذين كانوا يأتون ويروحون ويعيشون حياة تلك المرحلة. إن هذا العمل هو حقاً الرواية التاريخية الوحيدة التي أعرفها، الصادقة والدقيقة، حيث تنهض الساعات الميتة من قبرها بصورة مطلقة، ودون أية حيلة من حيل الصناعة.

تشكل محاولة كهذه، بالنسبة لمن يعرفون العناية التي يوليها غوستاف فلوير للتفاصيل، عملاً ضخماً. غير أنّ خطة ذلك الكتاب قد جعلت العمل أكثر صعوبة. فغوستاف فلوير كان يرفض كلّ تخيل رومانسيّ يشكل محور العمل. كان يطمح إلى تصوير الحياة يوماً بيوم، أي بالطريقة التي تقدّم فيها نفسها، بما تنطوي عليه من حوادث سوقية صغيرة، تحوّلها إلى مأساة معقدة ومريعة. لم يكن لديه حكايات معدّة سلفاً، بل التمرّق الظاهر للأحداث، والمجرى العاديّ للوقائع، والشخصيات الذين يتلاقون ثم يفترقون لكي يتلاقوا من جديد، وهكذا حتّى يلفظوا كلمتهم

(1) سبق ذكرها، وقد تشكلت إثر ما يُعرف بثورة «النهارات المجيدة الثلاثة» les Trois Glorieuses (27 و 28 و 29 يوليو 1830)، التي أوصلت إلى العرش لويس فيليب الأول، الذي ستسقطه الجمهورية الثانية في 1848.



الأخيرة: لا شيء سوى أولئك الأفراد الذين يعبرون ويتزاحمون على الرصيف. وذلك ما يشكّل واحداً من التصورات الأكثر فزادة، والأكثر شجاعة، والأشدّ صعوبة على التحقيق التي حاول أدبنا القيام بها، مع أنه لم يكن يفترق إلى الجراءة. ولقد قاد غوستاف فلوير مشروعاً حتى شوطه الأخير، بوحدته العظيمة، وبتلك الإرادة في الإنجاز، اللتين منحاه قوته. بيد أن هذا ليس كل شيء، فالصعوبة الأكبر التي تتصدى لها «التربية العاطفية» تكمن في اختيار الشخص. ذلك أن غوستاف فلوير كان يتطلع إلى أن يصوّر في تلك الرواية كلّ ما يعرض نفسه عليه، ضمن الأعوام التي يتحدث عنها، وعبر الإجهاض الإنساني المتواصل، والعودة التي لا تنتهي للحماقة. كان العنوان الحقيقي للكتاب هو «الثمار الجافة» *Les Fruits secs*. فجميع تلك الشخصيات الهائجة في الفراغ، التي تدور حول نفسها كالطواحين الهوائية وتتخلّى عن الطريدة لتحتمي بالفيء، والمتضائلة مع كلّ مغامرة جديدة، والسائرة نحو العدم تشكّل في العمق تهكماً فظيماً، تصويراً رهيباً لمجتمع فزع، فاسد، يعيش حياته يوماً بيوم. إنّه كتاب رائع يتحوّل السطحيّ فيه إلى ملحميّ، وتعال الإنسانية فيه تعقيد منمّلة، ويرتفع القبيح المكفهرّ والدونيّ على العرش ويتباهى بنفسه. نصب رخاميّ للعجز. من بين كلّ أعمال غوستاف فلوير، تشكّل «التربية العاطفية»، بما لا يقبل الشكّ، عمله الأكثر شخصيّة، المصمّم برحابة، الذي تطلّب منه الكثير من العناء، والذي سيظلّ غير مفهوم لزمان طويل.

إنّ تحليل «التربية العاطفية» أمر مستحيل. إذ لا بدّ من اقتفاء الحركة فيها صفحة بعد صفحة، فليس فيها سوى وقائع وشخص. ومع ذلك، يمكنني، عبر بضعة أبسط، تفسير ما أعطى للمؤلّف فكرة العنوان، غير

الموفق، من ناحية أخرى. فبطله - إذا ما كان هناك من بطل -، شاب، اسمه فريديريك مورو Frédéric Moreau، وهو ذو طبيعة واهية وحائرة، يكتشف أنه يتمتع بشهوات ضخمة، لكنّه لا يمتلك الإرادة القوية لكي يشبعها. أربع نساء يشتغلن على تربيته العاطفية: امرأة نزيهة، يختارها تحديداً لأنها متزوجة، يفقد أولى طاقات حياته عند قدميها؛ تأتي بعدها فتاة، لا يصل معها إلى كفايته، ويترك في مخدعها فحولته؛ تليها امرأة عظيمة، هي بمثابة حلم لإشباع الغرور، ثم يستيقظ يوماً في دارها وهو يشعر بالحنق والازدراء بخنقانه؛ وفي النهاية، فتاة قروية، صغيرة متوحشة باكراً، وهي تشكّل المادّة التخيليّة في الكتاب، يأخذها أحد أصدقائه منه كأنها من بين ذراعيه. وحينها حاولت تلك العشيقا الأربع، الحقيقيّة، والشبقيّة، ومراة الغرور، والغرائزيّة، أن يصنعن منه رجلاً، وجد نفسه، ذات مساء، سائخاً، يقبع في زاوية أمام مدفأة، مع صديق طفولته ديلورييه Deslauriers. كان هذا الأخير يطمع بالسلطة، لكنّه لم يحصل عليها مثلما لم يحصل فريديريك على الحنان. حينئذ، يبكي الاثنان شبابهما المضيع، ويتذكّران ظهيرة أحد أيام الربيع، كواحد من أجمل أيامهما، يوم انطلقا فيه لرؤية بائعات الهوى، دون أن يتجرّأ على تحطّي عتبة الباب. الندم على ضياع الرغبة، وحياء سنّ السّنة عشر عاماً، تلك هي حصيلة التريّة العاطفيّة هذه.

وسط هذا الجمع الغفير من الشخصيات، قد لا يحقّ لي اختيار بعض الأفراد: آرنو Arnoux، صانع المرحلة، الذي كان على التوالي تاجراً للخزف وبائعاً للذخائر قدسيّة؛ وريفّي أشقر، كاذب، غاوٍ يخون زوجته بنوع من الحنوّ، وفي النهاية ينزلت نحو الانهيار، وسط مشاريع المضاربة الأكثر حداقة؛ ثم السيّد دامبروز Dambreuse، ملاك كبير، صيرفي ورجل

سياسي، يختصر في شخصه كل أشكال المهارات والجنب الناتجة عن التعلق بالمال؛ وهناك أيضاً مارتينون Martinon، الذي ينتصر فيه الغباء وانعدام الكفاءة المترصن والشاحب، والذي سيصبح عضواً في مجلس الشيوخ، يضاجع العمات لكي يتزوج من بنات أشقائهن؛ وأخيراً، هناك رجييمبار Regimbart، رجل السياسة في مجلس النواب، ذلك الرجل المضحك والمقلق، بسترته العريضة، الذي لا نعرف من أين طلع، والمتجول على المقاهي ذاتها، في ساعات بعينها، بمزاجه الثقيل والصامت، والذي اكتسب شهرة الرجل العميق والقوي بفضل ثلاث عبارات أو أربع، هي نفسها دائماً، يتفوه بها أحياناً حول الوضع في البلاد. ينبغي عليّ التوقف عند هذا الحد. لكن كم في هذه الرواية من مشاهد، ولوحات ناجزة، تصف عصرًا بفتنه، بسياسته، بأدابه، بملذاته ومخازيه! هناك الأمسيات التي تجري في أوساط طبقة الأغنياء والمتوسطي الغنى، وساعات الفطور الصباحية بين الأصدقاء، وجولة مبارزة، ونزهات أثناء جولات السباق، ونادٍ من طراز 1818، والتاريس والقتال في الشوارع، والاستيلاء على قصر التويلري Tuileries الملكي، وتلك الحكاية الغرامية الرائعة التي حدثت في غابة فونتينبلو Fontainebleau، وتصوير شديد الرهافة لداخل المنازل البرجوازية؛ حياة شعب برمته.

إن «التربية العاطفية» هي حتى الآن العمل الذي أكد فيه فلوير أكثر مما في أي عمل آخر على انحيازه للصيغة الأدبية التي جاء بها: إقصاء الرومانسية من حبكة الرواية، وإنزال الأبطال إلى مصاف البشر، والحفاظ على النسب الدقيقة للمعانيات، بكل ما فيها من تفاصيل؛ وفي هذا كله بلغ تفردّه أعلى درجات قوته. لا شك لديّ في أنّ هذا العمل قد دفع فلوير إلى بذل جهده الأكبر، ذلك أنّه لم يسبق له أن غاص بهذه

الشاكلة في دراسة القبح الإنساني، ولم يكن الغنائي الذي يسكنه قد بلغ هذا الحد من الرثاء والبكاء بمرارة. فعبر هذا العمل الطويل، الأطول من بين كل ما كتبه، لم يستسلم المؤلف ولو في صفحة واحدة. فهو يواصل دربه، دون تعثر، مهما يكن الضجر المتولد عن إنجاز المهمة، ولا يلجأ، كما كان يفعل بلزك، إلى فقرات من التحليل يتمكن فيه المؤلف من أخذ قسط من الراحة، بل يعمل فلوير دائماً عبر حكايات ممسحة، ومصبوبة دائماً في مشاهد. ومن الواضح أنه لم يرأف بنفسه ولا بالعالم الأحمق الذي قام بتصويره.

#### 4

أتناول الآن روايتي «سالامبو» و«تجربة القديس أنطونيوس»، هذين التحليقين الرائعين لغوستاف فلوير فوق أشكال قبح العالم البرجوازي، هذين الإطلاقيين لكاتب غنائي رائع، ولملّون متوقّد، سعيد أخيراً بوصوله إلى بلده الحقيقي، المغمور بالنور، والعطر، وبالأنسجة ذات الألوان الصاخبة. إنّ غوستاف فلوير شرقي مغرب. ونحن نشعر به مرتاحاً، ويأخذ بالتنفّس بحريّة، ما إن يكون مقتدراً وحرّاً في عمله، ودون أن يلجأ للكذب. إنّ العملين العزيزين على قلبه، أي اللذين كتبهما بلا تعب، وبالرغم من البحوث الواسعة التي فرّضاها عليه، هما بالتأكيد «سالامبو» و«تجربة القديس أنطونيوس».

في رسالة كتبها إلى سانت بوف، نجد إشارة واضحة تتعلق بموضوع العمل الأوّل من هذين العملين. «أردت تثبيت سراب، يقول فلوير، وذلك من خلال تطبيق مناهج الرواية الحديثة على العصور القديمة». في

الواقع، يكمن مسار العمل، كما هو الأمر في «مدام بوفاري»، في سلسلة من اللوحات والحكايات التي تصوّر فيها الشخصون نفسها بنفسها، من خلال كلماتها وحركاتها. غير أنّ دراسة الوسط تفيض هنا بصورة أكبر، وتنكمش الحبكة في صميم ذلك الديكور الرائع، فيما تتوسّع التوصيفات ولا تتركّ للتحليل سوى مكان ضيق. ذلك أنّ المسعى يتمثل هنا أيضاً في دراسة الأعماق الإنسانية؛ لكنّ الكاتب يختار هنا رقعة إنسانية غريبة تصخب في حضارة كان لا بدّ أنّ تجتذب فكرة تصويرها «رسمًا» مثل غوستاف فلوبر.

ليس هناك من رواية، في أدبنا، يمكن مقارنة بدايتها بالفصل الأوّل من «سالامبو». إنّهُ فصل باهر. يحتفل المرتزقة، في حدائق هاملكار Hamilcar حول مآذبة، بذكرى معركة إريكس Eryx. فظاظة الجنود ونهمهم، ألق المائدة، الأطعمة الغريبة وديكور الحديقة، إلى جانب القصر المرمرى في الخلفيّة، بطوابقه الأربعة وسطحه، هذا كلّهُ يكتسب ألقاً خارقاً عبر أسلوب متمكّن، تتمتع فيه كلّ كلمة بنبرتها المطلوبة. هناك تظهر سالامبو، وهي تنزل من سلّم القصر، لكي تبكي على الأسماك المقدّسة التي قتلها المرتزقة في الحوض. وهناك أيضاً تشرع منافسة الغيرة بين الليبيّ ماتو Mathô والزعيم النوميديّ نار هافاس Narr Havas، وكلاهما يعشق بنت هاملكار إلى حدّ الجنون.

فقرطاجنة<sup>(1)</sup> الواهنة يملكها الخوف من المرتزقة، الذين ساعدوها في

(1) هي المدينة التونسية التي أسسها فينيقيّو صُور في 814 قبل الميلاد، والمعروفة قديماً باسم قرطاجنة، وحديثاً باسم قرطاج. وقد استخدمنا هنا اسمها القديم لأنّ فلوبر يُموقع أحداث روايته في القرن الثالث قبل الميلاد، أثناء ما يُعرف بـ «حرب القراصنة»، التي خاضتها المدينة ضدّ القراصنة الذين استخدمتهم في الحرب البونيقية الأولى ضدّ الرومان، والذين ممزّدوا العدم تلقّيهم الأجر المتفق عليه.

حروبها الأخيرة، لكنّها غير قادرة على دفع المال لهم، ولا تعرف كيف تتخلّص منهم. هملكار، زعيم قرطاجنة، توأرى بغتة. بعد المأدبة، التي فتّحت الكتاب، تبعث قرطاجنة بهم إلى سيكا Sicca، وتغلق أبوابها خلفهم. حينئذ، يدفع سبونديوس Spendius، وهو عبد إغريقيّ كان ماتو قد أطلقه، بالمرتزقة لمواجهة قرطاجنة، رغبة منه في الانتقام. كما إنّه يخدم، في الوقت ذاته، شغب الليبيّ ماتو، الذي كانت سالومبو قد أذهبت صوابه؛ فيدفعه هذا إلى العودة إلى قرطاجنة، عابراً مجرى قناة، ثمّ إلى سرقة العبادة المقدّسة للإلهة تانيت Tanit، التي تحيل من يرتديها منيعاً على القهر. يرتدي ماتو تلك العبادة، ويرى سالامبو ثانية؛ لكنّها تصده، وتلعنه، ثمّ يجتاز المدينة وهو مغطى بقناع يحميه، وسط السكان الذين يشاهدون ثروتهم وهي تغادرهم. يطرح المرتزقة قاضي قرطاجنة، المسمّى هانون، على الأرض قتيلاً، وتوشك الجمهورية على لفظ أنفاسها الأخيرة. وحينها يظهر هاملكار من جديد، وينتصر على الجنود المتمردّين في معركة ماكار Macar، ويخوض حملة ضدّهم. ربّما كانت تلك الجهود ستبقى عبثية لو لم تقم سالامبو، بدفع من شاهباريم Shahbarim، القسّ الأكبر والمخصّيّ للإلهة تانيت، بتسليم نفسها لماتو في خيمته، ثمّ، أثناء نومه، تنهض وتهرب حاملة العبادة المقدّسة. بيد أنّ سبونديوس كان على وشك أن يضع من جديد قرطاجنة على مسافة شبر من الهلاك، وذلك بقطعه مياه القناة، وبالتالي حرمان المدينة منها. وثمة حكاية رائعة، متمثلة في تقديم قربان إنسانيّ للإله مولوخ Moloch لكي يهدأ غضبه، إذ يُطلّب من هاملكار تسليم ابنه هنبعل Hannibal، الذي كان هو يربّيه سرّاً، لكنّه يتمكّن في النهاية من تخليصه من الموت. يهطل المطر، لحسن الحظّ، ويقوم نار هافاس بخيانة ماتو، الذي كان حليفه، وبالتالي تتلقّى

قرطاجنة المؤونة ويتم إنقاذها. وفي الخاتمة، يجبس هاملكار المرتزقة في مضيق جبلي ويتركهم يموتون جوعاً؛ وبإله من احتضار مرعب لجيش بكامله، يشكّل المقاطع الأكثر روعة في الكتاب! يتم القبض على ماتو، ويأمرونه بعبور المدينة عارياً، ويدها مقيدتان خلف ظهره، فيما تتوالى عليه ضربات سكّان المدينة، الذين انتظموا في صفّ واحد على طريقه، ثم يلفظ أنفاسه، بطريقة دموية مرعبة، وقد تمزّق جسده إرباً، عند قدمي سالامبو، التي يمدّها لها نار هافاس المنتصر كأس الخطوبة. لكنّ سالامبو تسقط على الأرض شاحبة، منكمشة، وفاغرة الفم، و«هكذا تموت ابنة هاملكار، لأنّها لمست عباءة تانيت».

تشكّل شخصيّة سالامبو الغرابة ذاتها. ففي الرسالة التي أشرتُ إليها آنفاً، يكتب غوستاف فلوبر لسانت بوف، الذي يأخذ عليه أنّه أعاد، في هذه الرواية، خلق «مدمام بوفاري» قرطاجيّة: «كلّا! ذلك أنّ أهواء متعدّدة كانت تعصف بمدمام بوفاري، فيما تظّل سالامبو، على العكس من ذلك، مسرّمة إلى فكرة ثابتة. فهذه الأخيرة مهووسة، أشبه ما تكون بالقديسة تيريز». ذلك ما قاله بصورة رائعة. وبالفعل، لا نلاحظ وجود سالامبو إلّا في موقف واحد؛ نراها فيه على سطيحة قصرها وهي ترفع يديها باتجاه القمر، متضرّعة للإلهة تانيت، التي كانت تعبدها. وإذا كانت قد سلّمت نفسها لماتو، فذلك بإيعاز من شاهباريم، ذلك القسّ الكبير المخصي، الذي يدفعها نحوه، مع حزنه الغامض على فقدانه هو لفحولته. كانت سالامبو تسعى لإنقاذ بلدها وأهنتها، وليس لأيّ شيء آخر. ولا تشوب فعلها أيّة رغبة أخرى؛ وهي لا تكاد تفهم ما يحصل حولها. فيما بعد، ستكون وقيّة لذلك الذي كان قد ملكها. إنّها معدّبة بذكراه، وتشعر بأنّها أصبحت له، وبالتالي تموت فوق جثته، برعب ويأس، لكي تفلت من

عناق نار هافاس. يبقى ابتكار هذه الشخصية، إذن، أنموذجاً للروحانية الوثنية، ومثلاً عن الحتمية والأبدية، اللتين تتضمنهما فكرة العشق. تهب سالامبو نفسها لذلك الذي يأخذها. ولم تتخلّ عن عبادتها لتأنيث إلا لتظلّ مدموغة بدمغة القبله الأولى التي تلقّتها؛ ومع أنّها لم تكن راغبة في تلك القبله، فستظلّ هي قبلتها الأولى والأخيرة، وتموت هي منها. من جانب آخر، يعترف غوستاف فلوير بأنّ ابتكار هذه الشخصية يعود إليه شخصياً. «أنا لست متأكداً من واقعيته، كتب فلوير، ذلك أنّه لا أنت، ولا أنا، ولا أيّ شخص آخر، لا من القدماء ولا من المحدثين، يمكن أن يعرف المرأة الشرقيه، وذلك لعدم اقتدارنا على معاشرتها».

كما تظلّ الشخصوس الأخرى في وضعيّة واحده. فماتو شخص فظّ، ونخبّ في حبّه، هزّته الرغبة من أعماقه وأعمته، وجميع أفعاله الأخرى تصبّ فيها. أما سيينديوس، فيتمتّع بحيله الفرد الإغريقيّ؛ ويظلّ زاخراً بالمبادرات والحقد الخفيّ. وهالمكار شخصيّة كبيرة، مظلمة نوعاً ما؛ ونار هافاس ما هو إلا شخصيّة عابرة؛ أمّا القاضي هانون، المصاب بداء الجرب، فيقدم لنا واحده من أكثر بورتريهات الكتاب فراده، فهو جبان، قاس، وخسيس. لذا لا بدّ أن يكون سانت بوف، الذي يلوم غوستاف فلوير على الطابع المعقّد لأولئك البرابرة، قد قرأ الكتاب عبر منظور غريب. على العكس منه، أرى أنا أنّ تلك الشخصوس بقيت منسجمة وذواتها، ومدفوعة بغرائزها، وليس لها سوى هدف واحد. ذلك أنّنا لم نعد غارقين في تحليل مئآت الأشياء التافهة للعالم الحديث. فماتو، المصعوق بالعشق منذ الصفحه الأولى للكتاب، يظلّ على حاله حتّى خاتمته ويموت بسبب عشقه. كما تتحكّم بالآخرين دوافع مماثله، تحثّهم على إشباع شهواتهم دفعة واحده. من جانب آخر، لم يعد المسعى متمثلاً في دراسة متواصله



للحالات المختلفة لشخصية واحدة أو للعديد من الشخصيات. فالعمل لوحة واسعة لموقف نفسيّ وفيزيولوجيّ واحد تقريباً. وليس هناك غير تحليل الاضطرابات التي تنجم عن اقتراب الرجال من سالامبو. لقد حاول غوستاف فلوبر، الذي خلق شخصوه وفقاً للوثائق التي قام بفحصها، تقديم أبسط تأليف ممكن، وذلك بإعطائه كلّ واحد منهم ذاتية الخاصّة التي تمنعه من السقوط في نمط عامّ.

لكن أية مشاهد رائعة، وأية توصيفات باذخة! ذكرتُ الولىمة؛ وسأضيف إليها ابتهالات سالامبو، البيضاء تحت ضوء القمر؛ وزيارة معبد تانيت التي قام بها ماتو وسينديلوس، في اللحظة التي كانا يهآن فيها بسرقة العبادة المقدّسة؛ وهناك أيضاً نزول هالمكار في القبو السفليّ، حيث كان يجنّب كنوزه؛ ومعركة ماكار، التي يظهر فيها مشهد هجوم الفيلة الشهير؛ ومشهد الخيمة، حيث تسقط سالامبو بين ذراعي الليبيّ؛ والقربان الذي يُقدّم لمولوخ؛ واحتضار المرتزقة في المضيق الجبليّ؛ وفي النهاية، الجري المجنون لماتو، الملاحق بضربات سكّان مدينة برمتها، والذي لا يرى غير سالامبو، التي يأتي ليحتضر عند قدميها.

ولم يتعامل فلوبر مع هذه اللوحات بالانتشاء الغنائيّ نفسه الذي كان فيكتور هوغو سيستخدمه لتصويرها. فكما أسلفت، يبقى غوستاف فلوبر رجل الدقّة، وسيّد كلّ الألوان التي يستعملها. وهذا يمنح صلابة وألقاً فريدين لكلّ ما يصوّره. الذهب، الحلي، المعاطف الأرجوانية، المرمر، هذا كلّه يزخر به عمله دون تراطم ولا فوضى؛ والوقائع الخارقة، والممرّات الغاصّة بالأسود المصلوبة، والقاضي هانون وهو يغمر يديه في دماء السجّاء الذين تمّ ذبحهم، لكي يشفى من جربه، والثعبان الكبير الملتفّ حول الأعضاء العارية والقاتنة لسالامبو، والجيش الذي يصرخ

برمته من الجوع، كل ذلك موضوع في مكانه بتلقائية وبلا نشاز. فهذا العمل مصنوع من قماشة مشدودة، وبفن لا حدود له، وبدقة باهرة. كما نخمن فيه بواطن مدروسة تماماً، إذ يعرف المؤلف جيداً الأرضية التي يقف عليها. حينما ظهرت رواية «سالامبو»، هاجمها فروهنيير Froehner، وهو ألماني كما أظن، اعترض على دقة معظم التفاصيل فيها. فغضب غوستاف فلوبير من ذلك، قائلاً، عن حق، إنه سيرتك للنقد الجانب الأدبي من روايته، لكنّه عازم على الدفاع عن الجانب التاريخي والعلمي المحض منها. حيثنذ، أظهر كل مصادره. وكانت القائمة مرعبة. ذلك أنه كان قد نبش كل العصور القديمة، وقرأ المؤلفين الإغريق واللاتين، وكل ما يمس قرطاجنة من قريب أو بعيد. كما حافظ في إعادة تصوير تلك الحضارة الميتة على العناية ذاتها والتدقيق ذاته اللذين أعرب عنهما في «التربية العاطفية» في وصف نهارات فبراير 1848، التي راقب بأم عينيه كل تقلباتها.

«تجربة القديس أنطونيوس» هي آخر كتاب نشره غوستاف فلوبير. وهو الأكثر غرابة والأشدّ تفجراً من بين أعماله. سخر من أجله عشرين عاماً من البحوث، والتنقيحات، ومن الوعي والموهبة. سأحاول، عبر تحليل مقتضب، إعطاء فكرة عن هذا العمل.

نلقى القديس أنطونيوس وهو يقف على عتبة كوخه، في أعلى جبل، في طيبة بمصر. كان النهار على وشك الانصرام. الناسك متعب من نهار كان مليئاً بالحرمان، وبالعفة والشغل. حيثنذ يشعر، وسط الظلمة الزاحفة، بالارتحاء. الشيطان، الذي كان يترصده، يجعله ينعس، ثم يدفعه نحو أحلام خائفة. فتكون ليلة كوابيس مرعبة وإغواء حارق. في البداية، يتأسف القديس أنطونيوس على طفولته، وعلى خطيئة، اسمها أموناريا Ammonaria، كان قد أحبها في الماضي؛ وشيئاً فشيئاً، ينزل في

الشكوى، لأنّه كان يرغب في أن يكون نحوياً أو فيلسوفاً، جندياً، جابي رسوم العبور في أحد الجسور، أو بائعاً غنيّاً ومتزوّجاً. ثمّ تنهض أصوات آتية من الدياتير، تعرض عليه نساءً، وأكواماً من الذهب، وموائد تكتظّ بالأطعمة. تلك هي بداية التجربة، الشهوات السوقية، والرضى الحيواني. كما حلم بأنّه أصبح المؤمن على أسرار الإمبراطور، وبالتالي سيتمتع بالقوة كلّها. بعد ذلك، يترأى له أنّه في أحد القصور البهية، وسط وليمة يقيمها نبوخذنصر؛ ثمّ يغدو متخماً بالفسق والتدمير، ولأنّه كان يشعر بالحاجة إلى أن يكون فظاً هو ذا يمشي على يديه وقدميه، ويجعر كمثّل ثور. وبعد جلده لنفسه لمعاقتها على تلك الرؤية، تنبثق رؤية أخرى، تعرض فيها ملكة سبأ نفسها عليه، مع كلّ ما عندها من كنوز، ثمّ تستسلم له، وتجعله يدمدم من الرغبة. بعد ذلك، يمتحي كلّ هذا، ويستعير الشيطان شكل هيلاريون Hilarion، التلميذ القديم للقديس أنطونيوس، لكي يهاجم هذا الأخير في صميم إيمانه. ثمّ يبرهن له على غموض العهدين القديم والجديد وتناقضاتها. بعدها يقوده في رحلة غريبة عبر الأديان والآلهة: الأديان أولاً، ثمّ الهراطقات المشوّهة الواحدة أكثر من الأخرى، أي كلّ أشكال جنون الإنسان وصخبه. ثمّ يأتي دور الآلهة، موكب من الآلهة المفزعين والمضحكين، الذين يقفزون، الواحد تلو الآخر، في العدم، بدءاً من آلهة الدم في العصور القديمة وحتى آلهة الإغريق الشعرية والرائعة. تنتهي الرحلة بالتحليق في الهواء، ضمن غبار العوالم، ووسط سماء العلم الحديث، التي يزورها محمولاً على ظهر الشيطان؛ زيارة لا متناهية أفزعت الناسك. فالشيطان يتضخّم بصورة مهولة، وبالتالي يصبح هو العلم برمته. ثمّ يحطّ القديس أنطونيوس ثانية على الأرض وهو يصغي لضجيج المعارك المرعبة بين تجسيدات الفسق والموت وأبي

الهول وكائن خرافي آخر هو خيميرا<sup>(1)</sup> Chimère. وفي النهاية، يسقط بين زمرة حيوانات خرافية، مسوخ الأرض؛ ويواصل هبوطه، حتّى يصبح في باطن الأرض، ثمّ يختلط بالأعشاب، التي هي كائنات، وبالصخور، التي هي نباتات. وها هي صرخته الأخيرة: «أرغب في أن أطيّر، أعوم، أنبح، أرغي، أجعر. أتمنى أن يكون لي أجنحة، درّقة سلحفاة، أن أنفخ الدخان، ويكون لي خرطوم، أن يتلوّى جسدي، وأنشطّر في كلّ مكان، أن أكون في كلّ الأشياء، وأنضوّع مع العطور، أن أنمو كالنبات، وأسيل كالماء، وأتذبذب كالأصوات، وألع كالنور، وأتكوّر في كلّ الأشكال، وأنفذ إلى جميع الذرّات، وأنزل إلى أعماق المادة، أن أكون أنا المادّة!» انتهت القصيدة، وانصرفت الليلة. لم يكن كلّ ذلك سوى كابوس آخر تلاشى في الظلام. بعدها، تشرق الشمس، وفي قرصها ذاته، تشعّ صورة يسوع المسيح. فيرسم أنطونيوس على صدره إشارة الصليب، ويشرع بالصلاة. لم يسبق للإنسانية أبداً تلقي نفحة كهذه. فنحن بعيدون هنا عن التهكم الرصين والضحك الخفيّ لروايتي «مدام بوفاري» و«التربية العاطفيّة». لم يعد غوستاف فلوبير ذلك الكاتب الذي يصوّر حماقة مجتمع لكي ينتقم لنفسه، وإنّما ذلك الذي صارت حماقة العالم موضوعه. وسوف يتناول الإنسانية منذ مهدها، ويظهرها عبر كلّ ساعة من ساعات الدم والقدارة التي عاشتها، ويقوم بحساب دقيق لكلّ خطوة من خطواتها، لكي يدرك عجزها، بؤسها وعدمها: ذلك هو الهدف الذي داعب خيال المؤلّف وتأمّله هو طويلاً. فالمشهد الذي يمرّ فيه موكب الهراطقة مرعب حقّاً؛ كما يمكننا القول إنّهُ ليس هناك شكل من أشكال الرجس والعتة

(1) «خيميرا» في الميثولوجيا الإغريقيّة كائن خرافيّ خبيث له رأس أسد وجسم معزى وذنب أفعى. والكلمة الفرنسيّة المشتقّة من اسمه: chimère، تدلّ على كلّ ما يثير الفرع والخوف، وكذلك على الوهم والحلم الطوباويّ أو المشروع المفرط الخياليّة.

والقسوة لم يبتدعه أولئك الرجال أو لم يهتفوا به عالياً. إنّ تلك الانتقالات المفاجئة، وسرعة السرد، وتعدّد حالات الهلع، والحماقات المترامية، في بضع صفحات، تفضي كلّها إلى الغثيان والدوار. بيد أنّ الفصل المكرّس للآلهة هو الأكثر رعباً؛ فليس ثمة نهاية لذلك الموكب، كما يجب على الإنسان تحديّ كلّ شيء، بما في ذلك الآلهة المتقلّبة في الطين، المتدافعة مع بعضها البعض، وآلاف السنين من المعتقدات العبثية العابرة والدموية، وتلك الأوثان المنفوخة، والأصنام الغبية، الخشبية، المرمرية والورقية، التي ينتحل بعضها معتقدات البعض الآخر ونظرياته، والتي تصارع الموت، الموت الحتمي الذي يكتسح المجتمعات بمختلف أديانها: مشهد عريض، لوحة لا مثيل لها عن السقوط المتواصل للإنسان وتصوراته الدينية في المجهول.

ثمّ هناك الفصل الأخير، إرواء أنطونيوس غليله من المادّة، صرخة الرغبة هذه في وجه الأرض الكالحة والعميقة، وهذا الاستتاج لشمولية الألم، وخداع الحياة الدائم. فحتّى عندما يشرع القديس بالصلاة، يبدو الأمر وكأنّه سخرية أخرى، أو مواصلة لرؤية العالم الخالي من الآلهة؛ وعندما يجني منكبيه فبحكم العادة، ولم يعد يوحى سوى بقدر كبير من الشفقة. هنا نجد غوستاف فلووير كلّه، بالعقل الثوريّ الذي يحمله، والمفروض عليه رغم إرادته. فهو يستسلم لحاجة النفي، للشكّ المطلق، ثمّ يدين جميع الديانات بالدرجة نفسها، ولا يُظهر بعض التعاطف إلّا مع آلهة الجمال عند الإغريق. وإذا كان قد اختار أسطورة القديس أنطونيوس من أجل إراحة نفسه وإخبار الناس عن حالة الجنون الغبيّ الذي يجعلهم يموتون، منذ اليوم الأوّل للخلق، فذلك لأنّه عثر هناك على الأزمنة القديمة، وعلى ذلك الشرق الذي يجبه، والذي ينطوي على ما يكفي

لصنع عمل ضخّم ومضيء. ولو كان قد رسم ذلك كلّه في إطار حديث، لكان عليه تقزيم كلّ شيء، وكتابة ملهاة بدلاً من قصيدة.

تنطوي «التربية العاطفية» على مقاطع من الطراز الرفيع. أشرت من قبل إلى حكاية ملكة سبأ، المعطرة بكاملها بالملادّ الشرقية، حيث تتخذ العبارات موسيقى غريبة، ضمن إيقاع الصنوج الذهبية التي يُعزف عليها تحت ستائر أرجوانية. كما قلت كلمة عن وليمة نبوخذنصر، ذلك الفجور الهائل، وعن تلك الصالة التي تسيل فيها الأطعمة، وحيث يترع على عرشه ذلك الملك الفظّ، مغموراً بالأحجار الكريمة. وينبغي إضافة وصف مدينة الإسكندرية، التي جرى بناؤها بطريقة مدهشة بدقتها؛ إنّها صفحة كاملة عن مصر، التي تنبعث أرضها بمعابدها، بعطورها، بكلّ حضارتها الميتة؛ وفي النهاية، لا بدّ من الحديث عن معركة أبو الهول وخيميرا، هاتين البهيمتين اللتين تخطفان الإنسان وتلتهمانه في كلّ ساعة. ذلك هو اللغز المسمر في الأرض، وذلك هو التخيل المجنّح الذي يناطح النجوم.

إنّ عملاً كهذا، الذي لا أتحدّث إلّا عن تصوّره وتحقّقه الفتيّ فحسب، دون الانشغال بجانبه الفلسفيّ، الذي سيأخذني بعيداً جدّاً، هو من صنع كاتب كبير، لا بل هو أكبر من يعول عليه أدبنا في هذه اللحظة. ففيه برهن غوستاف فلوبير، بالرغم من تردّد القراء وذهول النقد، على أنّه كاتب متفوّق، وأنّه هو الأعظم والأقوى؛ أنّه الرابض في الدّروة.

## 5

يبقى عليّ الحديث عن موقف الجمهور من غوستاف فلوبير.

قلت، من قبل، إنّ النجاح الذي لاقته «مدام بوفاري» كان مدوّياً. فبين أسبوع وآخر، أصبح غوستاف فلوير مشهوراً، وجرى الاحتفاء به والتهليل له. في هذا العصر، الذي لا تكاد عشرون مجلداً تكفي فيه لنشر اسم مؤلّف، ليس هناك من مثال آخر لكاتب نال شهرته منذ أوّل عمل يُطبع له. ولم تكن تلك شهرة فقط، بل المجد بحدّ ذاته. إذ صار يوضع في المستوى الأوّل، وفي طليعة الكتاب المعاصرين. وظلّ لعشرين عاماً يحمل على جبينه هالة ذلك الانتصار.

بيد أنّ الجمهور جعله يدفع، بعد هذا، ثمن انتصاره. وكأنّه أراد الانتقام لنفسه من ذلك الإعجاب الصريح، والعصيّ على المقاومة، الذي أثارته «مدام بوفاري». فما عاد فلوير ينشر كتاباً إلاّ ودار حوله نقاش عنيف، لا بل وصل الأمر إلى حدّ رفضه؛ ذلك أنّ حقد النقد وعدوانيته حياله تواصلت وتضاعفت مع كلّ عمل جديد له. لقد أثار رواية «سالامبو»، هي أيضاً، ضجّة كبيرة، حيث ظهرت مختلف أشكال التهكم والسخرية. أمّا «التربية العاطفيّة»، ذلك العمل المعقّد والعميق، الذي سقط في التشنّجات الأخيرة للإمبراطوية، فقد مرّ دون أنّ يلحظه أحد، ووسط لامبالاة مذهلة. وفي النهاية، شهدنا، منذ وقت قريب، مهاجمة روايته «تجربة القديس أنطونيوس» بعنف متطرّف، ودون أن يكون هناك ناقد واحد يتجرّأ على تحليل عمله بجديّة، أو يكشف عن أشكال الجمال الرائعة فيه. إنّ الحقيقة المحزنة هي التالية: تتمتع كتب غوستاف بقناعات راسخة، وهي أكثر تفرّداً من أن يقبل بها الجمهور الباريسيّ. فقراء جرائد الشارع التافهون لم يروا فيها سوى مواضيع تصلح للضحك؛ فراح التحامل يطال المواقف المصوّرة في الرواية، والكاريكاتور ينال من الشخوص؛ وسرعان ما انتشر ضحك عامّ من أشياء هي في الحقيقة الأقلّ

إضحاكاً في العالم. ينبغي معرفة ذلك الجمهور الغريب، الذي يمكن عدّه في أعلى تقدير ببضعة آلاف الأشخاص، القادرين على إثارة ضجّة مائة ألف شخص؛ علينا معرفته لكي نشكّل فكرة عن الأحكام الخارقة التي يتبناها. فهناك كاتب قد اشتغل عشرين عاماً على عمله؛ وإذا بسيد ما يتصفّحه بعشرين دقيقة، ثمّ يلقي به على الأرض، قائلاً: «إنّه مزعج»، ويكون قضي الأمر، وأدين الكتاب.

ينبغي عليّ القول أيضاً إنّ التطور الحرّ لموهبة غوستاف فلوبير لم يكن مصنوعاً من أجل تعزية الجمهور. فهذا الأخير يطلب منه كتابة «مدام بوفاري» أخرى، لكن دون أقلّ رغبة في فهم أنّ الكاتب يحطّ من قدره إذا ما عاد إلى الوراء. فلقد خضع فلوبير لاندفاعه طبعه، ووسّع تحليله. كلّ واحد من أعماله هو بمثابة محاولة جديدة، مدروسة، ناجزة ومصمّمة بشكل رائع. أضيف أيضاً أنّ كلّ واحد منها كان خطوة إلى الأمام، واحداً من أطوار موهبته الحادّة، والواعية تماماً. سأعود للكلام عن النقود الموجهة لكلّ من «التربية العاطفيّة» و«تجربة القديس أنطونيوس». يظلّ غوستاف فلوبير واحداً من الشخصوس الأكثر شموخاً في أدبنا المعاصر. فالمرء ينحني باحترام أمامه. ويعتبره الجيل الشابّ واحداً من معلّميه. لنلاحظ الشيء الغريب التالي، الذي يجعلنا نلمس التشوّه الفرنسيّ: لقد عاش غوستاف فلوبير في عزلة، ولم يكن محاطاً إلاّ بعدد قليل من الأصدقاء، بلا ضجّة، ولم يكن خلفه قطيع من المعجبين. وبالرغم من ذلك، نعرث عند هذا الكاتب المعزول، المهجور والذي لا تطبع الصحف اسمه ولو مرّة واحدة في الشهر، نعرث على العبقرية الفرنسية، وعلى اللغة الفرنسية في كامل نقائها وألقها. ينبغي على أبواق الحماس العامّ أن تصدح دون توقّف أمامه، لأنّه حقّاً مفخرة فرنسا ومجدها.



## 2- فلوبير الإنسان

إذا ما قَبِضَ لي كتابة مذكّراتي، فسيكون ما سيأتي أحد أقسامها الأكثر تأثراً. ذلك أنّي أرغب في جمع ذكرياتي عن غوستاف فلوبير، ذلك الصديق الذي افتقدته منذ وقت قصير. ربّما سيعوزني التنظيم، لكن لا طموح عندي سوى الرغبة في أن أكون دقيقاً وكاملاً. إذ يبدو لي بأننا مطالبون بوضع الصورة الحقيقيّة لهذا الكاتب الكبير، نحن الذين عشنا من حياته، خلال الأعوام الأخيرة من وجوده. فسيزداد حبنا له كلّما زادت معرفتنا به، كما أنّ تحطيم الأساطير المنسوجة حول كاتب مشغلة جيّدة. فلنتخيّل الكنوز التي كُنّا سنحصل عليها لو كان أحد أصدقاء كورنيّ Corneille أو موليير Molière قد قام بسرّد حياة الإنسان وتفسير الكاتب، عبر تحليل دقيق، يستقيه من أفضل مصادر المعاينة!

### 1

كان موت فلوبير، بالنسبة لنا جميعاً، ضربة صاعقة. فقبله بستّة أسابيع، في يوم الأحد المصادف عيد الفصح، حقّقنا، أنا وإدمون دو غونكور، ودوديه، وشاربونتييه، مشروعنا بقضاء يوم كامل في داره، في كرواسيه Croisset. ثمّ ودّعناه ونحن سعداء بتلك المغامرة، مصحّوين بحنوّ ضيافته الأبويّة، ثمّ تواعدنا جميعاً على اللقاء في باريس، في الأيام الأولى من شهر مايو، وهي فترة كان يتوجّب عليه قضاء شهرين منها هناك. في يوم السبت المصادف 8 من شهر مايو، كنت في ميدان Médan، حيث انتقلت للسكن قبل ثلاثة أشهر، ثمّ جلست إلى الطاولة، سعيداً

للتخلص من أغبرة عملية النقل وحالماً بنهار عمل جادّ في اليوم التالي، وإذا برفيّة تصلني. أثناء إقامتي في الريف، كنت أشعر دائماً بانقباض القلب في كلّ مرّة تصلني فيها برفية، خشية أن تحمل لي خبراً غير سارّ. وبالرغم من ذلك، أخذت بالمزاح؛ فكلّ أفراد عائلتي كانوا معي، وقلت ضاحكاً إنّنا لن نتمنعنا برفية من تناول العشاء. وإذا بي أقرأ، في تلك الصفحة المفتوحة، الكلمتين التاليتين: فلوبير توفّي. لقد كان موباسان Maupassant هو من أبرق لي بهاتين الكلمتين، دون أيّ شرح آخر. كانت تلك ضربة هراوة تلقّيتها على رأسي.

حينها ودّعنا فلوبير، كان مغتبطاً تماماً، بصحّة جيّدة، ويغمره الفرح بإنهاء أحد كتبه! ما من وفاة مستتني وشوشتني مثل وفاته. فحتّى الأربعاء، يوم دفنه، ظلّ مائلاً أمامي؛ وكان يحوم، خاصّة في الليل، حولي؛ ويتسلّل إلى نهاية كلّ عباراتي، مع ذلك الرعب البارد الكبير، رعب ألاّ أراه ثانية أبداً. كان ذلك ضرباً من الدهول، تقطعه انتفاضات على القدر. في صباح الثلاثاء، سافرت إلى روان، مستقلاً قطاراً من محطة مجاورة اجتاز بي الريف، مع أشعة الشمس الأولى: نهار متوهّج، أسهم ذهبية طويلة تحترق أوراق الأشجار حيث هذر العصافير، وأنفاس نديّة تتصاعد من نهر السين، ثمّ تتلاشى مرتجفة في جوّ حارّ. حينها بقيت وحدي، شعرت بالدموع تصعد إلى عينيّ، عبر ذلك الريف الباسم والضجّة الصغيرة لقدمي فوق حصيّ الدرب. كنت أفكّر فيه، ثمّ قلت مع نفسي: قُضي الأمر، ولن يعود يرى الشمس.

في مانت Mantes، ركبْتُ القطار السريع. كان دوديه في ذلك القطار، بصحبة عدد من الكتاب والصحفيّين، الذين كلفوا أنفسهم مشقّة المجيء: بعض الأوفياء القلائل الذين كان عددهم الصغير يعصر القلب؛ إنهم

مجموعة من مراسلي الصحف الذين يؤدّون عملهم بشيء من الفظاظه الجارحة أحياناً. كان إدمون دو غونكور وشاربوتيه<sup>(1)</sup>، اللذان غادرا عشية اليوم السابق، قد وصلا إلى روان. كما كان هناك عربات تنتظرنا في المحطة، ثمّ واصلنا الرحلة. كُنّا قد قمنا، أنا ودودييه، بنفس هذه الرحلة، قبل ذلك بستّة أسابيع والفرح يغمرنا. لكن ما كان ينبغي علينا الذهاب حتّى كرواسيه. فلم نكد نترك درب كانتلو Canteleu خلفنا حتّى توقّف الحوذّي واتكأ على حاجز؛ لقد جاء موكب الجنازة بنفسه لملاقاتنا، غير أنّنا لم نلمحه، لأنّه كان مغطّى بعدد من الأشجار، عند منعطف الدرب. نزلنا وعرفنا بعضنا البعض الآخر. في تلك اللحظة شعرت بضربة الألم المرعبة. فقد بدا لي وكأنّ صديقنا الكبير والطيب عاد إلينا، وهو ممدّد في نعشه. ما زلت أراه، في كرواسيه، لحظة خروجه من داره واستقباله لنا بقبلات طبعها على وجنتي كلّ واحد منا، قبلات مسموعة. والآن، ثمّة لقاء آخر، هو الأخير. لقد خطا نحونا من جديد، وكأنّه جاء ليرحب بنا. لكن حينما نظرتُ إلى عربة الموتى بشراشفها السوداء، وخيوها المتحرّكة بسرعة المشي، وتأرجحها اللطيف والمأتمّي؛ عندما رأيتها تنحدر من خلف الأشجار وتسير فوق الطريق العاري، وكأنتها تتقدّم مباشرة صوبي، شعرت ببرودة كبيرة وأخذت بالارتجاف. كان هناك حقول ممتدّة على اليمين وعلى الشمال من الطريق؛ كما كان هناك حواجز تقطع الحشائش، وأشجار حور تحجب السماء؛ في الواقع، كانت تلك زاوية كثيفة من النورماندي الخصب، المخضّر في سباط من أشعة الشمس. وكانت عربة الموتى ما زالت تتقدّم، وسط الخضرة والسماء الرحبة. وفي

(1) جورج شاربوتيه Georges Charpentier (1846-1905): ناشر فرنسيّ، كان صديقاً لفلوير، نشر أعماله وأعمال موباسان وكان يعرف نفسه بأنّه «ناشر كتاب الحركة الطبيعيّة».

حقل، على قارعة الطريق، كان هناك بقرة مندهشة كما يبدو، تمدّ عنقها من فوق حاجز؛ وعندما مرّ الجثمان من أمامها، صارت تخور، وبدا خوارها الهادئ والطويل، عبر الصمت، ووقع خطى الخيول والموكب، وكأنه صوت بعيد، لا بل كأنه نحيب الريف الذي أحبه ذلك الميت العظيم. ستصلني دائماً شكوى تلك البهيمة وسوف أسمعها دائماً.

حينذاك، وقفنا أنا ودوديه على جانب الطريق، شاحبين لا نتلفظ بمفردة واحدة. لم تكن عندنا حاجة للكلام، فأفكارنا كانت واحدة، وحينها لامستنا عجالات عربية الموتى، كان «الشيخ» هو من مرّ أمامنا؛ لقد وضعنا في هذه الكلمة كلّ حنوننا عليه، كلّ ما كنّا مدينين به للصديق والمعلم. لقد انتصبت الأعوام العشرة الأخيرة من حياتنا الأدبية أمامنا. ومع ذلك، واصلت عربية الموتى تقدّمها، باهتزازها، بجانب الحقول والأسيجة؛ ووراءها لاقينا وصافحنا غونكور وشاربونتيه، وتبادلنا بضع كلمات بلا مغزى، ننظر إلى بعضنا البعض وعلينا ذلك الشعور بالمفاجأة والتعب الذي يرافق كبرى الكوارث. ألقىت نظرة على الموكب، كنّا مائتي شخص على أبعد تقدير. حينذاك شرعْتُ بالسير ضائعاً في فوج من المشاة.

ومع ذلك، كان الموكب، الذي وصل طريق كاتلو Cateleu، قد استدار وارتقى التلّة. فكروا سيه لم تكن أكثر من مجموعة بيوت قائمة بمحاذاة نهر السين، وتعود إلى أبرشيّة كانتلو، حيث تنتصب كنيسة قديمة في قلب الأشجار. كان الدرب رائعاً، بمسلكه الواسع والمتلوي عند خاصرة المروج وحقول القمح؛ وكلّما صعّدنا تغوّر السهل، وتوسّع الأفق، على مدى النظر، برفقة ذلك الفيض العظيم لنهر السين وسط القرى والغابات. من الجانب الشمالي، تغرض روان سطوح بحرهما الرماديّ.

فيما يتصاعد الدخان، من الجانب الأيمن، ويتلاشى بعيداً في السماء. ثم تفرّق قليلاً الموكب، عند ذلك الجانب القاسي تماماً. وكانت عربة الموتى تحتفي في الأدغال، عند كلّ منعطف من الطريق؛ لكننا كنا نراها ثانية من بعيد، على حافة حقل من الشوفان، حيث دفعت شرافها المرفرفة مجموعة من العصافير إلى الطيران. وكانت الغيوم تخترق السماء، النقية تماماً في الصباح. ومن حين إلى آخر، تأتي هبات ريح وتكنس من أمامها الغبار الأبيض، وتخلّق صوب الشمس. حتّى صرنا نحن أنفسنا بيضاً، ولم يكن من نهاية للصعود، فيما كان الأفق يواصل اتّساعه، ويكتسب الموكب الجنائزيّ سمّوه، عبر الريف، وفي مواجهة السهل. وفي المؤخرة، كان هناك ثلاثون عربة فارغة تقريباً، تصعد بمشقة.

هناك قدّم لي موباسان بعض التفاصيل عن اللحظات الأخيرة لفلوير. فهو كان قد هرع إليه مساء وفاته، ووجده وهو ما زال ممدداً على سريره في مكتب عمله، حيث هاجمته السكتة الدماغية وصعقته. كان فلوير يعيش أعزب، ولا يخدمه سوى خادمة وحيدة. في عشية اليوم السابق، كان قد قال لتلك المرأة، مدفوعاً بحاجة إلى التعبير عن مكنوناته، إنّه يشعر بفرح كبير: فكتابه «بوفار وبيكوشيه» *Bouvard et Pécuchet* قد انتهى، وينبغي عليه الذهاب إلى باريس. في يوم السبت، كان قد أخذ حماماً، وصعد إلى مكتبه، ولم يمرّ وقت طويل حتّى شعر بضيق. ولأنّه كان عرضة للأزمات العصبية، التي يسقط عقبها في حالة إغماء ويغطّ في نوم عميق، ظنّ أنّه سيظلّ منيعاً هذه المرّة أيضاً، لذا لم يرتعب البتة. كلّ ما فعله، بعد ذلك، هو أن نادى الخادمة وطلب منها الاتّصال بالطبيب فورتان Fortin، الذي كان يسكن في جواره. ثمّ غير رأيه، والتمس منها أن تبقى بالقرب منه، وأمرها بأن تحدّثه؛ لأنّه عندما كان يسقط في واحدة

من تلك النوبات يصبح بحاجة للاستماع لأحدهم يتكلم بالقرب منه. لكنّه لم يكن قلقاً البتّة، بل كان «يدرّش»، قائلاً إنّ الأمر سيكون أكثر إشكالاً لو أنّ تلك الأزمة هاجمته في اليوم التالي، أثناء رحلته في القطار؛ ومع ذلك، اشتكى من أنّه صار يرى كلّ شيء حوله أصفر، كما أدهشه أنّه كان ما زال قادراً على النهوض وفتح قفينة أثير ذهب لكي يجلبها من غرفته. بعد ذلك، عاد إلى مكتبه، وتنفس وقال إنّ حالته تحسّنت أكثر. ومع ذلك تقدّم، بساقيه المحطّمتين تقريباً، ليجلس على أريكة تركية موجودة في إحدى زوايا مكتبه. وفجأة، ودون أن ينطق بكلمة واحدة، سقط على ظهره: لقد مات. لا شكّ أنه لم ير نفسه وهو يموت. فلعدّة ساعات، ظنّ أولئك الذين كانوا يحيطون به أنّه نائم. غير أنّ دمه فاض حول عنقه وكأنّه قلادة سوداء، فالسكتة الدماغية كانت هناك، وكأنتها قد خنقته. موت جميل، ضربة هراوة جعلتني أتمنى لنفسي ولكلّ الذين أحبهم أن يقضى علينا وكأننا حشرة تسحق تحت إصبع عملاق.

وصلنا إلى الكنيسة، وهي برج رومانيّ قرع ناقوسه حدّاداً. في تسقيفة الباب الكبير، كان أربعة فلاحين يتشبّهون بحبل الناقوس، مجتذّبين بهزّاته. كانوا قد أنزلوا التابوت، وكان ثقيلاً تماماً، فكان حاملوه يمشون مكسوري الظهر. سأذكّر دوماً مراسيم دفن صديقنا الطيّب والعظيم فلوبير، في كنيسة القرية تلك. كنت أنا ضمن الكورس، قبالة المرتلين. كان هناك خمسة منهم، منتظمين في صفّ أمام فانوس معطوب، وقد ارتقوا على مقاعد صغيرة فصلتهم عن الأرض وكأنتهم دمي يابانية مشدودة إلى عصاً؛ خمسة أشخاص غلاظ يكسو كلّاً منهم درع الكاهن القدر، الذي كُنّا نلمح من تحته أحذيتهم الضخمة؛ إنهم خسمة رؤوس من القصب، بلون القرميد، قُلْمَتٌ بحدّ السيف، وأفواههم المعوّجة تزعق باللاتينية.

تواصل ذلك المشهد دون انتهاء؛ وكان المرتلون يخطنون، وينسون عباراتهم كأولئك الممثلين الرديئين الذين لا يحفظون أدوارهم. كان هناك شاب، هو دون شك ابن العجوز الذي كان يقف إلى جانبه، له صوت حاد، يعتصر القلب، وكأنه صرخة حيوان يقاد إلى المسلخ. شيئاً فشيئاً، تملكني غضب وجعلني حانقاً وحزيناً على المساواة أمام الموت وعلى ذلك الرجل العظيم الذي يدفنه هؤلاء الناس بروتينهم المعتاد، دون أي انفعال، وينفثون على تابوته تلك النوبات الناشزة والعبارات الجوفاء ذاتها التي كان بمقدورهم أن ينفثوها على تابوت إنسان أحق. ولقد احتفظت تلك الكنيسة، التي كنا نرتجف داخلها من البرد، بعد أن جئناها من أماكن مشمسة جداً، احتفظت بكلّ عريها، وبعدم اكتراثها الجارح لي. ثمّ حقاً، هل يصحّ القول إنّنا جميعاً، أمام الله، مجبولون من الطينة ذاتها وإنّ فناءنا يبدأ من هذه التراتيل باللاتينية، التي تبيعها الكنيسة للعالم كله؟ في باريس، ما برح هذا الابتذال التجاريّ وهذا اللّا اكتراث الذي هو وليد العادة يُخفّيان جيداً وراء ثراء الشراشف، ومهابة الأرغن. أمّا في تلك الكنيسة فكنا نسمع حفنة التراب وهي تسقط مع كلّ عبارة مرتّلة. يا لفقر فلوير وعظمته، هو الذي كان طيلة حياته يصرخ في وجه الحماسة، والجهل والأفكار الجاهزة والمعتقدات ومهازل الأديان، والذي ألّقوا به، معتقلاً بين أربعة ألواح من الخشب، وسط كرنفال مدوّخ من المرتلين الذين كانوا يتشدّقون بلاتينية ما كانوا حتّى ليفهموها!

كان الخروج من الكنيسة، بالنسبة لنا جميعاً، راحة حقيقية، ثمّ هبط الموكب ثانية منحدر كانتلو. وكان علينا بلوغ روان، أي اختراق المدينة والصعود حتّى مقبرة «مونومونتال» Monumental، أي قطع حوالي سبعة كيلومترات. كانت عربة الموتى قد استعادت تقدّمها البطيء، وتباعدت

أطراف الموكب نوعاً ما في الشارع، فيما واصلت العربات سيرها، متتابعة. لكن حينما دخلنا المدينة التّم الموكب ثانيةً على نفسه، وتعاقب أصدقاء فلوير على السير وراء التابوت والإمساك بالحبال الصغيرة المعلقة إلى شرفه. كان عددنا آنذ لا يزيد على ثلاثمائة شخص. لا أريد تسمية أحد، لكن غاب الكثيرون من أولئك الذين كنّا جميعاً نحسب أنّنا سنجدهم معنا. فقد وجد إدمون دو غونكور نفسه وحيداً في ذلك الموعد الحزين<sup>(1)</sup>. لم يكن إلى جانبنا سوى أولئك الذين كانوا يصغرون فلوير عمراً، أصدقاء سنواته الأخيرة. يمكن أن نفهم أنّ الكثيرين قد تردّدوا في المجيء إلى باريس؛ ذلك أنّه كان بإمكان تلك الكيلومترات إدخال الرعب على ذوي الصّحة المضطربة ومن كانت تربطهم به علاقات قديمة. لكن ما لا يمكن فهمه، وبالتالي لا يمكن غفرانه، هو أنّ روان، كلّ روان لم تمش وراء نعش أحد أعظم أبنائها. وقد فسروا لنا ذلك بالقول إنّ ساكني روان، وكلّهم من التجّار، لم يكونوا يهتمون بالأدب. ومع ذلك، لا بدّ أن يكون في تلك المدينة الكبيرة أساتذة، محامون، أطباء، باختصار جمهور ليبرالي يقرأ كتباً ويعرف على الأقلّ «مدام بوفاري»؛ كما لا بدّ أن يكون فيها مدارس ثانوية وشبان وعشاق ونساء مدركات، وفي النهاية عقول مثقفة كانت قد عرفت، من خلال الصحف، بالخسارة التي حدثت للأدب الفرنسي. والحال أنّه لم يتحرّك أحد؛ ويمكننا القول إنّّه لم يكن هناك من سكاّن روان أكثر من ماتّي شخص في ذلك الموكب الهزيل، بدلاً من جمهور غفير كنّا نأمل بحضوره من آخر العالم. حتّى بلوغنا أبواب المدينة، كنّا نتخيّل روان تنتظر هناك، لكي تقف خلف

(1) إشارة إلى الرحيل المبكر لشقيقه الأصغر جول دو غونكور، الذي لم يكن يفارقه، والذي وضع معه عملاً أدبياً مشتركاً خصّه زولا بدراسة مترجمة في هذا الكتاب.



النعش. لكننا لم نعثر في الأبواب إلا على مجموعة من الجنود، المجموعة التي تُرسل عادةً لتوديع كلِّ فارس من حاملي وسام جوقة الشرف عند وفاته؛ وهذا إكرام تافه، تفاخرٌ بائس وشيء مضحك، بدا لنا جارحاً، حيال وفاة هذا الرجل العظيم. على أية حال، كان على طول الرصيف، ومن بعده على طول الشارع الذي اقتفيناه، مجاميع من البرجوازيين، الذين كانوا ينظرون لنا بغرابة. فالكثيرون لم يكونوا يعرفون من هو ذلك المتوفى الذي مرَّ موكبه من أمامهم؛ وحينما كنّا نقول لهم إنّه فلوبير، ما كانوا يتذكرون إلا أبا الروائي العظيم وأخاه، وهما طبيبان ظلَّ اسمهما معروفين في المدينة. أمّا أولئك الذين كانوا مطلعين بصورة أفضل، أي من بين من يقرأون الصحف، فقد حضروا لكي يروا صحفتي باريس. إذ لم يكن هناك أية إماراة حزن على وجوه المتسكّعين تلك. إنّها مدينة غاطسة في المنفعة، وغيبّة أيضاً، بحكم جهلها العميق. حينها، فكّرت بمدننا في وسط فرنسا، مرسيليا مثلاً، الناقعة هي أيضاً في التجارة حتّى عنقها؛ غير أنّها ستتزاحم بكاملها عند مرور الموكب، إذا ما فقدت مواطناً بقامة فلوبير. الحقيقة هي أنّه لا بد أن يكون فلوبير، عشيةً موته، غريباً عن أربعة أخماس روان، وبيغضه الخمس الآخر. ذلك هو المجد.

كان هناك شوراغ ينبغي صعودها بسرعة، ودروب متعرّجة تقود إلى مقبرة «مونومونتال»، التي تشرف على المدينة. تقدّمت عربة الموتى ببطء، بتمايلاتها المتضاعفة. ووصلنا، لاهئين من التعب، ويغطينا الغبار، وحناجرنا ناشفة، إلى نهاية رحلة الحداد. في الأسفل، لدى اقترابنا من باب المقبرة، كانت زهور ليلك كثيرة تعطر المقبرة، وبعدها كان هناك ممزّات متعرّجة، تضيع بين الأغصان، فيما القبور تنتضد تحت الشمس. لكن في الأعلى، كان ثمة مشهد ينتظرنا: كانت المدينة تتمدّد أسفلنا، تحت

غيوم كبيرة نحاسية، تدع شهباً حمراء تنهمر؛ وهناك، وسط تلك الإضاءة المسرحية، كان الظهور المفاجئ لمدينة تنتمي إلى القرون الوسطى، بسهامها الحديدية وسقفها، بأبنتها القوطية المتوهجة وأزقتها المختنقة التي تقطع على شكل خنادق صغيرة سوداء فوضى سطوحها المتناثرة. فكرة واحدة خطرت لأذهاننا جميعاً: لم يضع فلوير، المأخوذ برومنطيقية 1830، في أي من أعماله هذه المدينة التي بدت لنا كما لو كانت مرسومة في «بالادة»<sup>(1)</sup> ليفيكتور هوغو؟ صحيح أن ثمة وصفاً إجمالياً لمدينة روان في «مدام بوفاري»؛ ولكن هذا الوصف متشّف بروعة، فلا تكشف تلك المدينة القوطية القديمة فيه عن نفسها. وهنا نلمس أحد تناقضات طبيعة فلوير الأدبية، وهو تناقض سأحاول تفسيره.

يتجاوز قبر لويس بويليه<sup>(2)</sup> Louis Bouilhet مع قبور عائلة غوستاف فلوير، فكان على جثمان الروائي أن يمرّ أمام رفات الشاعر، صديق طفولته، الذي كان يرقد هناك منذ عشرة أعوام. وعلى أية حال، حمل الجثمان، عبر مساحة معشوشبة، وتسارع بعض الفضوليين، وغالبيتهم من أبناء الشعب، واحتلوا المسالك الضيقة حول القبر، فلم يكن بإمكان الموكب شقّ طريقه إلا بصعوبة. من ناحية أخرى، وامثالاً لأفكار غالباً ما عبّر عنها فلوير، لم يُلقَ أيّ خطاب. وحده صديق قديم، السيد شارل لابيير Charles Lapiere، مدير مجلة «قصّاص روان» *Nouvelliste de Rouen*، نطق ببعض الكلمات. وأنثذ حدث شيء أربكنا جميعاً: فحينما

(1) البالادة ballade: كانت التسمية تُطلق في العصر الوسيط على قصيدة غنائية قصيرة يصاحبها رقص، ثم صارت انطلاقاً من القرن الثامن عشر تُطلق على قصيدة سردية قصيرة تعالج موضوعاً فنتازياً أو تاريخياً أو أسطورياً.

(2) لويس بويليه Louis Bouilhet (1822-1869): شاعر فرنسي كان صديقاً مقرباً لفلوير، والقارئ الأوّل لأعمال صباه.

أرادوا إنزال النعش في سرداب الدفن، ذلك النعش الكبير، تابوت العملاق ذلك، اكتشفوا أنه يتعدّد إدخاله هناك. ولدقائق عديدة راح الدفّانون، الذين يرأسهم رجل غاية في النحافة، ويعتمر قبعة عريضة، يبذلون أقصى جهودهم؛ لكنّ التابوت، وقد وُضِعَ رأسه إلى الأسفل، كان يأبى الصعود، والنزول أيضاً، وكنا نسمع أنين حباله وتشكي خشبه. كان ذلك مفزعاً؛ وكانت ابنة أخي فلوير، التي أحبّها كثيراً، تتحب عند حافة سرداب الدفن. وفي النهاية، همست بعض الأصوات: «كفى، كفى، انتظروا، فيما بعد». فغادرنا، وتركنا خلفنا شيخنا، الذي تمّ إنزاله بانحراف تحت الأرض. وكان قلبي ينفجر.

في الأسفل، أي في المرفأ، حيث أعادنا إدمون دو غونكور، أنا ودوديه، وقد أصبحنا ذاهلين من التعب والحزن، إلى الفندق الذي أقام فيه، كان هناك فرقة موسيقى عسكرية تعزف مارشاً للخطى المعجلة بالقرب من تمثال بوالديو Boieldieu. كانت المقاهي مكتظة، وبرجوازيون يتزّهون، والمدينة مزدهرة في جوّ احتفاليّ. كانت شمس الرابعة بعد الظهر، التي غمرت الأرصفة، قد أضاءت نهر السين، الذي تراقصت انعكاساته على الواجهات البيضاء للمطاعم التي أوقدت مطابخها وكانت تعبق بروائح الطعام. في أحد الملاهي، كانت طاولة بكاملها من المراسلين الصحفيين والشعراء الجياع قد طلبت سمك موسى. آه يا لكآبة دفن الرجال العظام!

## 2

ليس لدي إلا القليل من التفاصيل المرتبطة بسيرة فلوير الشخصية. فهو كان متحقّظاً حيال أشياء كهذه؛ ولأني عرفته في وقت متأخر أيضاً،

في 1869. وبالتالي، ينبغي على أحد أصدقاء طفولته أو رفاقه الثقات، أن يروي لنا قصة حياته. أما من ناحيتي، فسوف أكتفي هنا بذكر ما أعرفه جيداً، وسأحاول على وجه الخصوص تفسير الكاتب من خلال الإنسان، وذلك برجوعي لما قاله هولي وما تمكنت من ملاحظته.

ومع ذلك، لا بدّ من التذكير بالخطوط العريضة لسيرته. ولد فلوير في روان، عام 1821. وكان والده، أشيل فلوير Achille Flaubert، طبيباً ذاموهبة، ظلّت طبيته ونزاهته الصارمة من الأمور التي يضرب بها المثل. في مدرسة كهذه، كان لا بدّ أن يكون الفتى غوستاف قد ترعرع على الطيبة، والوفاء، والرجولة. وسوف نلتقيه لاحقاً حاملاً لصفات أبيه، بتلك الطبيعة الرائعة التي جعلته قريباً من قلوبنا؛ طبيعة تجمع صفات العملاق والطفل. أكمل فلوير دراسته في روان، والتقى بلويس بويليه وكونت أوسموا Comte d'Osmoy في مدرسة داخلية، كان يروي لنا عنها أحياناً قصصاً مسلية. كما تبدو طفولته وشبابه وكآبتها طفولة وشباب ولد ينتمي إلى عائلة ميسورة وليبرالية، أنشأته بطريقة حازمة، لكن دون أن تعارضه في اختياراته الخاصة. استسلم مبكراً للشغف بالأدب، ولا أعتقد أنه كان لديه فكرة ما عن أية مهنة؛ على الأقلّ لم يتكلّم عن ذلك قطّ. وبعد أن أنهى دراسته في الثانوية، افترق عن صديقه لويس بويليه، الذي عاد والتقى به في شتاء عام 1846؛ ومنذ تلك اللحظة ارتبطا بعلاقة صداقة لم تنحلّ عراها أبداً فيما بعد. كنت أعتقد دائماً أنّ أقساماً كثيرة من «التربية العاطفية» كانت اعترافات، نوعاً من سيرة شخصيّة مشدّبة، ومكوّنة من ذكريات التقطها من كلّ مكان؛ كما أنّ من المحتمل، إذا ما أخذنا حاجات الحبكة الروائيّة بعين الاعتبار، أن تكون علاقة فريديريك بدوليرييه انعكاساً لعلاقة فلوير وبويليه. من ناحية أخرى، كان فلوير،

مثل فريديريك، قد ذهب إلى باريس ليدرس الحقوق، وسيلتقي ببويليه هناك. لكنّه قبل عام 1846، أي عندما كان له من العمر تسعة عشر عاماً أو أقلّ بقليل، قام بأوّل رحلة له في حياته. لا يمكنني القول إنّ ذهب حتّى إيطاليا، لكنني أتذكر أنّه غالباً ما كان يحدّثني عن مروره بمرسليا، التي عاش فيها مغامرة عشقيّة. أمّا في باريس، فكانت حياته مكرّسة للدراسة، تتخلّلها أحياناً بعض الملذّات العنيفة. ومع أنّه لم يكن قطّ من مرتادي الصالونات، كان يعيش ببجوحة. ومنذ تلك الفترة وزّع وقته بين باريس وروان، حيث كان والده قد اشترى في كرواسيه، حوالي عام 1842، داراً كان يعود إليها ليقضي فيها فصولاً بأكملها. عند قراءتي الثانية، منذ وقت قريب، لسيرة كورني، أدهشتني نقاط التشابه بينها وبين حياة فلوبير. وقد دمغت حياته واقعتان كبيرتان: رحلته إلى الشرق، التي قام بها بين 1849 و1851، والزيارة التي قام بها في وقت متأخّر لآثار قرطاجنة، من أجل كتابه «سالامبو». وباستثناء هاتين الرحلتين، كانت حياته تجري بالطريقة ذاتها التي رأيناها فيها في أعوامه الأخيرة، أي حياة الدراسة التي تحدّثت عنها قبل قليل، إذ كان تارةً يجس نفسه في كرواسيه لأشهر، وتارةً أخرى يأتي لباريس لقضاء الوقت وتسلية نفسه قليلاً، حيث كان يقبل بدعوات العشاء، كما كان يستقبل أصدقاءه أيّام الأحاد، لكنّه كان بالرغم من ذلك يمضي لياليه خلف طاولة العمل. كلّ سيرته الشخصيّة تكمن في هذه النقطة. إذ يمكننا التشديد على بعض التواريخ المتعلّقة بحياته، أو تقديم تفاصيل إضافية عنها، لكننا لن نتجاوز، مع ذلك، هذه الخطوط العريضة.

كانت الدار الواقعة في كرواسيه مجرّد بناء قديم، جرى تعميره وأضيفت له غرف. أخرى في نهاية القرن الماضي. ولا تبعد واجهته

البيضاء عن نهر السين إلا ببضعة كيلومترات، ولا يفصلها عنه غير الشارع والسياح. من ناحية الشمال، يطالعنا منزل البستانيّ، وهو مزرعة صغيرة؛ أمّا من ناحية اليمين، فتمتدّ حديقة ضيقة المساحة، تظللها أشجار رائعة، غير أنّ المنحدر الواقع خلف المنزل يرتفع فجأة، وتشكّل الخضار المحيطة به ما يشبه الستائر. وأبعد منها، في الأعلى، ثمة مزرعة خضروات وحقول تنبت فيها أشجار مثمرة. كان فلوبيير يؤكّد أنّه لم يكن يذهب، ولا مرّة واحدة في العام، إلى تخوم هذه الدار. بعد وفاة والدته، هجر المنزل، واكتفى بالعيش محشوراً بين الغرفتين الوحيدتين القائمتين هناك، مكتب عمله والغرفة التي كان ينام فيها. ولم يكن ليخرج من هناك إلاّ لكي يتناول طعامه في الصالون تحت، ذلك أنّه كان يكره المشي، إلى حدّ الشعور بالتوتر العصبيّ حتّى من مشي الآخرين. حينما قضينا ليلة في كرواسيه، وجدنا تلك الدار عارية، إذ لم يكن فيها غير أثاث العائلة البرجوازيّ. كان فلوبيير يزدري باللوحات والأواني المزخرفة، ولم يحتفظ إلاّ بتمثالين يابانيتين يمثل كلّ منهما حيواناً خرافياً، موضوعين في الرواق، وبعده من التماثيل الإغريقية غير الأصليّة، المصنوعة من الجبس والمعلّقة على الجدار المجاور للسلم. أمّا في مكتب عمله، وهو غرفة واسعة تحتلّ زاوية كبيرة من البيت، فلا نجد غير الكتب المرتبة على رفوف من خشب الجوز. وهنا أيضاً لا أثر للأعمال الفنية؛ ولا نرى من التحفّيات التي جلبها من الشرق سوى قدم مومياء، وصحن فارسيّ من النحاس كان يلقي فيه أقلامه، وغيرها من البقايا التي لا قيمة لها. بين النافذتين، ثمة تمثال نصفيّ من المرمر يمثل شقيقته التي توفيت شابّة، والتي كان يحبّها بشدّة. هذا كلّ ما هناك، إلى جانب بعض الرسوم بالحفر، وصور شخصيّة لرفاق طفولته وأصدقائه القدامى. لكنّ تلك

الغرفة، بفوضاها، وسجّادتها المستهلكة، وكراسيّها القديمة وسريرها الواسع، بغطائه المصنوع من جلد الدبّ والمصفرّ نوعاً ما، كانت تبدو صالحة للعمل، وللكفاح الساخط ضدّ العبارات المتمرّدة. هنا نعثر على فلوير كلّه. ففي هذه الغرفة أمضى وجوده، وسط الكتب التي كان يرجع إليها غالباً، وعلب الكارتون التي تضمّ ملاحظاته، وبعض الأشياء المألوفة، التي كان لا يسمح لأحد بتغيير مكانها المعتاد، بحكم وسواس الفرد المقيم.

في باريس، لم ألتق به في شقّته الواقعة في شارع «تومبل» Temple، المجاورة لمسرح «بتي لازاري» Petit Lazari، والتي ما زالت قائمة، محشورة بين المنازل الحديثة التي تمّ بناؤها حولها. لقد مكث فلوير خمس عشرة سنة هناك. وهناك أيضاً وُلد مجده وتذوّق هو أكبر أفراحه، ونشر أعماله الثلاثة الأولى: «مدام بوفاري»، و«سالامبو» و«التربية العاطفيّة». وفي المكان ذاته أيضاً تحلّقت حوله مجموعة كاملة من المعجبين، الذين كانوا يزورونه لكي يلقوا عليه التحيّة. كان الأفراد المقربون منه، في تلك الفترة، هم إدمون وجول دو غونكور، وتيوفيل غوتيه Théophile Gautier، وتين، وفيدو Feydeau وغيرهم. كان يدعوهم للاجتماع معه في كلّ يوم أحد بعد الظهر؛ حيث تنطلق محادثات شتى ونوادر ماجنة ونقاشات أدبية. لقد عرض عليه العهد الإمبراطويّ، الذي كان يرغب في الحفاظ على كتابه، الكثير من العروض، فأصبح بمقدوره الذهاب إلى كومبيين Compiègne، وصار واحداً من الزوّار المعروفين للقصر الملكيّ Palais-Royal حيث كانت الأميرة ماتيلدا Mathilde تجتمع بالمواهب الكبيرة.

بعد الحرب، جاء ليسكن في شارع موريلو Murillo؛ داره الحالية،

المكوّنة من ثلاث غرف، في الطابق الخامس، والمطلّة على حديقة مونسو Monceau، ذات المشهد الخلّاب، الذي دفعه إلى السكن هناك. ثمّ أمر بتنجيد الغرف بقماش الكريتون الشهير، ذي التشجيرات الكبيرة، بيد أنّ هذا كان بذخه الوحيد. فكما في داره في كرواسيه، لا نعثر هنا على تحف، ولم يكن هناك سوى صهوة حصان عربيّة كان قد جلبها معه من أفريقيا، وتمثال لبوذا من «الكرتون» المذهب، اشتراه من أحد باعة التحفّيات في روان. هنا توطّدت صداقتنا. كان فلوبير، في ذلك العهد، وحيداً وياثماً تماماً. فعدم نجاح «التربية العاطفيّة» وجه له ضربة مرعبة. من جانب آخر، ومع أنّه لم تكن لديه قناعة سياسية، كان أثر سقوط الإمبراطورية عليه كبيراً، وكأنّه نهاية العالم. حينئذ، أنهى «تجربة القديس أنطونينوس» بألم ودون أيّ فرح. أمّا في أيام الأحد، فلم أكن ألتقي عنده إلّا بإدمون دو غنكور، الذي كانت وفاة شقيقه قد صدمته هو الآخر، ولم يعد يتجرّأ بعد ذلك على الإمساك بالقلم، وكان شديد الاكتئاب. في شارع موريو نفسه، صار ألفونس دوديه، مثلي، أحد زائري فلوبير الموظفين. وباستثناء موباسان، لم يكن غيرنا يتمتّع بعلاقة حميمة معه. لكنّي لم أتحدّث عن تورغنييف Tourgueniev، صديقه الأكثر رسوخاً والأعزّ. في يوم ما، ترجم لنا تورغنييف، بلا إعداد مسبق، بضع صفحات من غوته، بدت لنا عباراتها شبه الراجفة مفعمة بالسّحر. كانت فترات ما بعد الظهر تلك ممتعة جدّاً، على خلفيّة كبيرة من الحزن. أتذكّر خاصّة واحداً من آحاد عيد الصوم الكبير، سمعت فيه إدمون دو غونكور وفلوبير، أثناء عزف الأبواق الاحتفاليّة في الشارع، يتأسّفان على الماضي.

بعد ذلك، انتقل فلوبير مرّة أخرى وذهب ليسكن في 210 من شارع فوبور سانت أونوريه Faubourg Sanit-Honoré. ذلك أنّه كان يرغب في



أن يكون قريباً من بنت شقيقته، مدفوعاً بضجر الرجل الأعزب الذي صار يشعر به؛ لا بل لقد أكد لي ذات مساء، هو الأعزب المعتاد، أسفه على عدم زواجه؛ وفي يوم آخر، وجدناه يبكي أمام طفل. كانت شقته في فوبور سانت أونوريه أوسع من شقته السابقة، غير أن نوافذها كانت تطل على بحر من السطوح التي تعلوها المداخن. ولم يكلف فلوير نفسه حتى بتكليف أحد بوضع ديكور للشقة. كل ما قام به هو أن شق بوبيات في نجودها المشجرة القديمة. ووضِع تمثال بوذا فوق الموقد، واستأنفت لقاءات ما بعد الظهر في ذلك الصالون الأبيض والذهبي، الذي يشعر فيه المرء بالفراغ، وكأنه مصنوع من أجل إقامة مؤقتة، نوع من السكن في تخيم. ينبغي القول أيضاً إن الديون كانت في تلك الفترة تثقل على كاهل فلوير. فهو قد أعطى ثروته لبنت شقيقته، التي كان زوجها متورطاً بقضايا معقدة؛ كل قلب فلوير الكبير يكمن في تلك النقطة، غير أن تلك العطية كانت تتجاوز قدراته، إذ أصبح يتأرجح أمام البؤس الذي يهدده، هو الذي لم يكن عليه أن يحصل على رزقه اليومي بنفسه يوماً. وفي فترة ما، كان يخشى حتى من عدم قدرته على القدوم إلى باريس؛ وبالفعل لم يأت إليها خلال فصلين من فصول الشتاء. وبالرغم من ذلك، رأته، في شارع فوبور سانت أونوريه نفسه، يعاود الظهور، بصوته المدوي وإيماءاته الضخمة. وشيئاً فشيئاً، عود نفسه على الوضع الجديد، لكنه كان ينهال على جميع الأحزاب بازديادٍ شاعر. بعد ذلك، كان عمله «ثلاث حكايات» *Trois contes*، الذي كان يعمل عليه، بمثابة تسلية له. كما توسعت الدائرة التي كانت تحيط به، إذ صار يأتي إلى هناك عدد من الشبان، وكانت مجموعتنا تصل أحياناً، في الأحد، إلى عشرين شخصاً. حينها ينهض فلوير أمام ذكرياتنا، نحن أصدقاءه الحميمين في أعوامه

الأخيرة، نراه في ذلك الصالون الأبيض والذهبي، منتصباً أمامنا بحركة مألوفة عنده، ضخماً، صامتاً، بعينه الزرقاوين الواسعتين، أو منفجراً بمفارقات مرعبة، وهو يرفع قبضتيه باتجاه السقف.

أرغب في وصف اجتماعات الأحاد تلك. لكنّ هذا صعب للغاية، ذلك أنّنا كنّا نتحدّث بلغة ماجنة، ومنبوذة في فرنسا منذ القرن السادس عشر. كان فلوبير يعتمر، في فصل الشتاء، طاقية ويرتدي عباءة قسّ، لكنّه أمر بأن يُصنع له، في الصيف، سروال واسع مقلّم بخطوط بيضاء وحمراء، وجلباب أكسبه هيئة تركيّي مزيف ومهمل. ذلك لكي يشعر بالراحة، كما كان يقول؛ بيد أنني أميل إلى القول إنّ ذلك ينطوي على بعض بقايا الرومنطيقية، لأنني رأيته أوّل ما عرفته يرتدي بناطيل بمربّعات كبيرة، وسترة طويلة من طراز «الرودينغوت» مثنّية عند طرفي الخصر، وقبّعة عريضة النهايات، موضوعة بزهو قرب أذنيه. حينما كانت تأتي بعض السيّدات يوم الأحد، وكان ذلك أمراً نادراً، ويشاهدنه بملابس التركيّي تلك، يُصيبنّه ما يُشبه الرّعب. وفي كرواسيه، عندما كان يتنزّه مرتدياً أزياء ماثلة، كان يتوقّف المازّون في الشارع، وينظر إليه غيرهم من خلال البوّابات المشبّكة لمنازلهم، كما نسج البعض أسطورة عنه، مفادها أنّ الأشخاص الذين كانوا يسافرون إلى بويّ Bouille بزورق، كانوا يعدّون أطفالهم برؤية السيّد فلوبير إذا ما حافظوا على هدوئهم. وفي باريس، كان هو من يفتح الباب، عندما يدقّ الجرس، ويقبّل الشخص الذي جاء إليه، إذا ما كان عزيزاً على قلبه، وإذا لم يكن رآه منذ فترة؛ ثمّ يُدخله معه عبر دخان الصالون. فالناس كانت تدخّن بكثرة حينذاك. كما طلب أن تُصنع له غلايين خاصّة به، كان يسوّدها بعناية فائقة؛ كما كنّا نراه أحياناً ينظّفها بنفسه، ويرتّبها على مسند مخصّص لها؛ وإذا ما كان الشخص

الذي يزوره من أولئك الذين يحبهم، وضعها رهن إشارته، وقد يعطيه واحداً منها. من الساعة الثالثة وحتى السادسة مساءً، كُنَّا نقوم بما يشبه المباريات حول مواضيع مختلفة؛ كانت أحاديثنا تجري غالباً حول الأدب، عن كتاب ظهر توّاً أو عن مسرحية يجري عرضها حينذاك، وكانت ترد في أحاديثنا القضايا العامة والنظريات الأكثر مجازفة، لكننا كُنَّا نوجه لبعض الأفراد طعنات في شتى المواضيع، لا نستثني في ذلك لا الأشخاص ولا الأشياء. كان فلوير يُرعد، أما تورغنييف، فدائماً ما كان يسرد علينا حكايات فريدة وممتعة جداً، فيما يظلّ إدمون دو غونكور يدلي، عندما يصل دوره، بحكمه المرهف والشخصي تماماً. وكان دوديه يحكي نوادره بطريقة سحرية تجعل منه واحداً من أكثر الأفراد المحبوبين عندي، من بين أولئك الذين كنت أعرفهم آنذاك. أما في ما يتعلق بي، فلم ألمع أبداً، ذلك أنّي متحدّث رديء تماماً. ولا أصير متحدّثاً جيداً إلا حينما أكون مقتنعاً بشيء ما وعندما أغضب. ما أسعد تلك الأصائل التي قضيناها سوياً، لكن أية كآبة أن يقول المرء لنفسه إنّ تلك الساعات لن تعود! ذلك أنّ فلوير كان وشيختنا جميعاً، فذراعه الأبويّتان الواسعتان كانتا تحضناننا جميعاً.

كان هو صاحب فكرة العشاءات التي تجمّعنا، نحن المؤلفين الذين كُنَّا نتلقّى صفيح الجمهور. حصل ذلك بعد ظهور مسرحيته «المرشّح» *Le Candidat*. كانت عناوين كتبنا هي التالية: لإدمون دو غونكور: «هنرييت ماريشال»<sup>(1)</sup> *Henriette Maréchal*؛ ولدوديه: «ليز تافرنيه» *Lise Tavernier*؛ ولي أنا: جميع مسرحياتي. أما تورغنييف، فقد أقسم لنا أنّهم صفروا ضده في روسيا. كُنَّا نجتمع إذن، نحن الخمسة، كلّ

(1) كتبها بالاشتراك مع شقيقه الراحل مبكراً حول دو غونكور (سبق ذكره).

شهر في مطعم؛ بيد أن اختيار ذلك المطعم لم يكن بالأمر الهين، وبالتالي مررنا بكلّ المطاعم، وكانت وجباتنا تتراوح بين الدجاج بالكاراي وحساء السمك. وكنا ما إن نبدأ بتناول الحساء حتى تبدأ النقاشات والنوادر. أتذكر منها نقاشاً كان مرعباً بشكل خاص، لأنه كان يدور حول شاتوبريان Chateaubriand، وقد استمرّ من الساعة السابعة مساءً حتى الواحدة صباحاً؛ وفيما كان فلوير ودوديه يدافعان عنه، كنا أنا وتورغنييف نهاجمه، أما إدمون دو غونكور، فظلّ محايداً. كما كنا نفتح، في بعض الأحيان، فصل العواطف، فتحدّث عن العشق والنساء؛ وفي تلك المساءات، كان نُدَلّ المطعم يحدّقون بنا مرتعين. ولأنّ فلوير كان لا يحبّ العودة إلى داره وحيداً، كنت أرافقه عبر الشوارع المظلمة، بعدها أوي لفراشي عند الثالثة صباحاً، بعد أن نكون تفلسنا عند كلّ مفترق طرق.

لم تحتلّ النساء في حياة فلوير إلا مكاناً ضيقاً. في العشرين من عمره كان يعشقهنّ، بالطريقة التي يعشقهنّ بها شاعر جوال. وقد روى لي كيف كان يقطع مسافة فرسخين، لا لشيء إلا لتقبيل رأس كلب كانت سيّدة تلافه. تنطوي رواية «التربية العاطفيّة» على فكرته عن الحبّ: شغف يملأ الوجود كلّهُ ولا يرتوي أبداً. لا بدّ أن يكون عرف لفح الرغبة؛ ففي فتوته كان شاباً قوياً يمتلك عنفوان البحارة. غير أنّ الأمر لم يذهب إلى أبعد من ذلك، وبالتالي انكبّ بهدوء على عمله. لكنّه كان يحمل عاطفة أبوية حقاً حيال الفتيات؛ فذات مرّة كنا نتجول في شوارع خارج المدينة، وعند عودتنا لمح فتاة قبيحة جداً أشفق عليها قلبه، فأراد أن يعطيها مائة فرنك، لكنّها أمطرتنا بالشتائم قائلة إنّها لا تطلب الصدقة وإنّما كانت تحصل بنفسها على كاف يومها. كان ينظر إلى الخطأ البريء بسخرية

تملأه ضحكاً على طريقة رابليه Rabelais؛ لكنّه كان يتعاطف كثيراً مع الشبان الذكور، ويعشق قصصهم، ويقول إنّ تلك القصص تنعشه. كان يردّد: «ذلك شيء صحيّ يجعل المرء يتنفس». كيف يمكن يا ترى التوفيق بين هذا الميل إلى النساء السهلات والمرحات وبين مثاله الأعلى المتمثّل في عشق أبدّي لامرأة لا يراها إلا مرة واحدة في السنة، وبلا أمل؟ من جانب آخر، وكما أسلفت، لم يكن يكثرث بالنساء طويلاً، إذ سرعان ما تدرك علاقاته نهايتها. وعلى حدّ قوله، كان قد حمل على منكبيه تلك العلاقات النادرة معهنّ وكأنتها عبء. كنّا نفهم أحدنا الآخر في ما يتعلّق بمواضيع كهذه، وغالباً ما كان يعترف لي بأنّ أصدقاءه يحتلون المكان الأكبر في قلبه، وبأنّ أجل ذكرياته هي تلك الليالي التي كان يمضيها مع صديقه بويليه وهما يدخنان الغليون ويثرثران. من ناحية أخرى، كانت النساء يحسسن بكونه أنثويّاً نوعاً ما، ولذا كنّ يلاطفنه ويعاملنه باعتباره رقيقاً. وكان ذلك بمثابة حكم على الرجل. لتدرسوا الأنثويّ عند سانت بوف، ولتقارنوا بين الاثنين.

أقدم هنا على هوى المصادفات ذكرياتي عن فلوير. هي ملامح تكمل وصف شخصيته. تحدّثت، قبل قليل، عن الهزّة التي شعر بها عقب سقوط الإمبراطوية، مع أنّه كان يمقت السياسة، وكتبه تجاهر بعدميّة الإنسان، وتظهر الغباء الشامل. لكنّه كان يؤمن، من الناحية العملية، بالمراتيبيّة ويشعر باحترام لها، وذلك ما كان يدهشنا، نحن الذين ننتمي إلى جيل شكّاك؛ فهو يعتقد أنّ أميرة أو وزيراً هما كائنان مختلفان عن عاّمة الناس، ولذا كان يستسلم أو يتقبّل على مضض ما كنّا نقوله أحياناً عن هذا الموضوع. لذا يسهل فهم فزعه وهو يشاهد ذلك النظام الذي كان هو منبهراً بأبهيته يتفكّك فجأة أمام عينيه. ففي رسالة كتبها لإرنست

فيدو<sup>(1)</sup> Ernest Feydeau، بعد وفاة تيوفيل غوتيه، يتحدث فيها عن «المرض الحديث»، ويقول إنه منذ الرابع من ديسمبر<sup>(2)</sup> كان كل شيء قد انتهى بالنسبة إليها. أثناء زيارتي الأولى له، كان يستجوبني بجديّة عن الديماغوجيين، الذين كان يظنّ أنّهم أصدقاؤه. كما كان يعتبر انتصار الأفكار الديمقراطية نهاية للأدب. وبشكل عامّ، لم يكن يحبّ عصره، وسأحدّث عن تلك الكراهية التي أثّرت كثيراً على بنيتّه الأدبيّة. وبعد فترة صار مشهد صراعاتنا السياسيّة يملأه بالقرف؛ وأصبح أصدقاؤه القدامى من البونابارتيين هم أيضاً بلهاء في نظره وأغبياء كالجمهوريّين. أشدّد على هذه النقطة، لأنّ من الضروريّ توضيح لماذا لم يعتبره أيّ من الأحزاب واحداً منه. فخارج غرائزه التسلّطيّة وإيوانه بالسلطة، مهما تكن تهاهة من يمثلونها، يمكننا القول إنّ كان يُضمر للإنسانيّة احتقاراً كبيراً. وبالرغم من طبيته التي كانت تجعله يؤمن بالأعراف الاجتماعيّة والأكاذيب التي كانت تُحيط به، أجد فيه مثلاً عن أولئك الكتاب الكبار الذين يريدون تحطيم كلّ شيء، دون وعي بفضاعة صنيعهم ذاك.

ينبغي أن أذكر هنا ملمحاً آخر يميّزه: كان فلوير بروفنسالياً، أي من خارج العاصمة. قال عنه أحد أصدقاؤه القدامى، بنوع من الخبث: «كلّما جاء هذا الشيطان فلوير إلى باريس أصبح أكثر بروفنسالية». ما ينبغي علينا فهمه من ذلك هو أنّ فلوير كان ينطوي على أنماط من السداجة،

(1) إرنست فيدو Ernest Feydeau (1821-1873): كاتب وعالم آثار فرنسيّ، أدار تحرير عدد من الصحف، أشهر أعماله روايته «فاني» Fanny (1858) التي تعدّ من الأعمال الواقعيّة المبشّرة بالطبيعيّة.

(2) الأرجح أنّه يقصد الرابع من ديسمبر 1871، وهو التاريخ الذي فرضت فيه ألمانيا، الموحدة حديثاً تحت سلطة بسمارك، على فرنسا دفع غرامة مقدارها خمسة ملايين من فرنكات ذلك العهد، أي ما يعادل ربع قيمة الإنتاج الفرنسيّ السنويّ يومذاك، وذلك عن حرب 1870 التي خسرها الإمبراطور نابليون الثالث أمام القوّات البروسيّة بقيادة بسمارك نفسه.

حالات جهل وأحكام مسبقة، وعلى تناقل الفرد الذي، بالرغم من معرفته الجيدة لباريس، لم تسر فيه أبداً روح الدعابة وخفة الفكر. كنت قد قارنته بكورني، وهنا أيضاً يتأكد ذلك التشابه. فهو يتمتع بذات العقلية الملحمية، التي لا تعرف الثرثرة الخفيفة والتفاصيل الدقيقة. لقد قال بعضهم، عن حق، إن «مدام بوفاري» هي روايته التي عاشها أكثر من غيرها، وإن الجانب الباريسي في «التربية العاطفية» يعرب أحياناً عن لمسات ثقيلة ومرتبكة؛ فإذا ما أخذنا مثلاً صالون السيّد دامبروز Dambreuse، فيظهر لنا أنه أقرب إلى جناح حريم منه إلى اجتماع فتيات ألقى بهنّ على أرصفة باريس. كان يرى البشر، لكن نظرتة تختلّ ما إن يتعلّق الأمر بروح المدينة، وبالموضة. يتمثل جانبه البروفنسالي في حقيقة أنه كان مهتماً لتصديق كل شيء، وبالتالي مفتقراً إلى الشك، الذي يدفع المرء إلى الارتياب؛ إذ ليس هناك من هو أكثر انخداعاً منه بالمظاهر، وكان لا بدّ من حدوث كوارث حتى يفتح عينيه. فبالرغم من عدم حبّه لعالم الصالونات، الذي كان هو يتألم كثيراً من جوّه الحارّ، كان يظنّ أنه ينبغي عليه القيام بزيارات له. وحينما كان يضع رداءه الأسود، يقوم بذلك بنوع من الاحتفال، مواصلاً التندر والضحك منه؛ وعندما ينهي لبسه، مع ربطه عنقه وقفازيه الأبيضين، كان يعرض نفسه أمام الآخرين قائلاً كعادته: «ها أنا، يا أصدقائي الطيبين!»، مع تلك الغبطة الطفولية لروائي بسيط يذهب لكي يلتقي بالكبار. كلّ ذلك كان يجري بسداجة تجعلنا نتعاطف وإياه، غير أنّ البرجوازيّ البروفنساليّ فيه يظهر في العمق.

أجل، لقد قيلت الكلمة: فلوير برجوازيّ، لكنّه البرجوازيّ الأكثر وقاراً، والأشدّ نزاهة، والأعظم رصانة. وذلك ما كان يقوله هو نفسه، فخوراً بالاعتبار الذي يتمتع به، كما كان فخوراً بمنح حياته كلّها للعمل؛

وذلك ما لم يمنعه من تعنيف البرجوازيين، وسحقهم في كل مناسبة، وبحماسة غنائية. يمكننا تفسير هذا التناقض ببساطة. أولاً، كان فلوبير قد تربى في عز الرومنطيقية، وسط المفارقات الرهيبة لتيوفيل غوتيه، الذي كان تأثيره الواضح به قد أدهشنا كلنا. أتحدث هنا عن تأثير خارجي، ذلك أن الرجل الوحيد الذي أثر حقاً على أعماله الروائية هو لويس بويليه. وينبغي القول إن شتيمة «برجوازي» على لسانه كانت تعني لعنة معقدة ومقدوفة على رأس الجانب الغبي من الإنسانية برمته؛ فهو كان يعني بالبرجوازيين الحمقى، المشوهين، أولئك الذين يتكبرون للشمس، وليس الأفراد الذين يعيشون حياتهم بهدوء، بالقرب من مدافئهم. كما ينبغي القول إن حالات غضبه كانت مفاجئة. كان يصرخ بصوت عالٍ، ويومئ بحركات، فيما يرتقي الدم وجهه؛ ثم يهدأ بعد ذلك بغتة، وكأن ذلك الغضب كان لحناً صعب الأداء تعلم هو، في علاقته الحميمية مع رجال 1830، أن يعزفه لنفسه. على هذا الصعيد، حكى لي أحدهم كيف ظلّ كاتب روسي، دعانا تورغنيف إلى عشاء في صحبته، منذهلاً من الغضب المسرحي نوعاً ما لفلوبير، وقد تحدّث عنه، في مقال كتبه في وقت لاحق، واتهمه فيه بالغطرسة. تبدو لي هذه المفردة غير صحيحة، وأنا أرفضها بكل ما في من قوة. فلوبير كان مطلق الصدق في جميع حالات غضبه العنيفة، حتى أنها كان بمقدورها غالباً أن توصله إلى السكته الدماغية، فكان علينا فتح النوافذ حتى يتمكن من التنفس. لكنني أقرّ بأنه ربّما كان هناك نوع من التمرّن السابق على تلك الحالات، وبأن الأدب ومحبة كل من القوة والاتلاق قد ساهما كثيراً في تشكيل موقفه. وما ألاحظه، هو أن ذلك الرجل العنيف لفظياً، لم يرتكب أي فعل عنيف في الواقع. بل كان يحمل شيئاً من الحنو الأبوي على أصدقائه، ولم يكن



الغضب يستولي عليه إلا حيال الحمقى. وهنا أيضاً، لم يكن فلوبير، بما فيه من طيبة وانعدام للحسّ النقديّ سأحدّث عنه لاحقاً، ليعامل جميع الحمقى بالدرجة ذاتها من القسوة. فعلى سبيل المثال، كان يغضب ويخرج عن طوره إزاء «كليشة» ينطق بها أحدهم أمامه صدفةً، فيما يتسامح مع تفاهات ويذهب إلى حدّ الدفاع عنها. فالحماقة الشائعة أو السطحيّة اليومية التي لا يخلو منها أحد كانت تُغيظه أكثر ممّا يغيضه ذلك العدم الإنسانيّ الأليم الذي لطالما صوّره في أعماله. هاتان الخاصيتان تميّزانه تماماً: كانت قدرته على الصراخ تعادل قدرته على التصديق، وسهولة انخداعه بالرجال والأشياء تساوي سهولة استيلاء الغضب عليه. كان قلباً طيباً، مفعماً بالطفولة والبراءة، قلباً شديد الحرارة ينفجر بالاستنكار إزاء أدنى جرح. يكمن سحره القويّ في هذه النقطة، ولهذا كتنا جميعاً نجته ونُجِّله كمثليّ أب.

### 3

نجمَ عن زيارتي الأولى لفلوبير ضرب من انقشاع للأوهام بخصوصه، ألمني إلى حدّ ما. كنتُ آتي إليه حاملاً صورة لفلوبير بنيتها في عقلي وفقاً للتصوّرات التي شكّلتها عنه عبر أعماله، صورة لفلوبير باعتباره رائد عصرنا، ومصوّر عالمنا الحديث وفيلسوفه. كنتُ أتخيّله وكأنّه يفتح طريقاً جديداً، وبينني «دولة» منتظمة في الأقاليم التي استولت عليها الرومنطيقية، ويخطو في النهاية نحو المستقبل بقوة وثقة. باختصار، ذهبت باحثاً عن رجل الكتب ذاك، وإذا بي أقع على رجل نحيف، على عقل مفارق ورومنطقيّ راسخ في رومنطيقيته، يغرقتني لساعات طويلة

في فيض من النظريات المذهلة. وفي المساء، كنت أعود إلى داري مرهقاً، ذاهلاً وأنا أقول لنفسي إنّ الإنسان في فلوير هو أدنى من الكاتب. لكنّي تراجعته، بعد ذلك، عن هذا الحكم، لأنّي استعذبتُ ذلك الطبع الزاخر بالتناقضات، وتآلفت معه، وقد لا أقبل بمبادلة فلويري هذا بالعالم بأسره. غير أنّ الانطباع الأوّل كان هو الشعور بالخبية، خيبة لاحظتها عند كلّ الشبّان الذين اقتربوا منه.

إذ كيف كان يمكننا، مثلاً، سماع ما كان يقوله عن «مدام بوفاري» دون أن تأخذنا الدهشة؟ كان يقول إنّه لم يكتب تلك الرواية إلاّ لكي يغيض الواقعيّين، من أمثال شانفلوري<sup>(1)</sup> Champfleury ورفاقه، الذين كان يريد أن يريهم أنّ بإمكان المرء أن يكون مصوِّراً دقيقاً للعالم المعاصر ويتمتّع، مع ذلك، بأسلوب عظيم. كان يقول ذلك بمتهى الصراحة، بحيث كُنّا نتساءل مع أنفسنا عمّا إذا كان مدركاً حقّاً لعمله، أو كان قد توقع ما سيحدثه ذلك العمل من قفزة في عالم الأدب. في الحقيقة، أصبحت اليوم أشكّ بذلك؛ لأنّ هناك الكثير من العباقرة الذين يجهلون العصر الجديد الذي بشرّوا به. ولأنّ كلّ نظرياته كانت تصل إلى استنتاج يتناقض مع الصيغة التي تعلّمناها، نحن الذين نصغره بالعمر، من «مدام بوفاري». هكذا كان يؤكّد بصوته الجمهوريّ أنّه ليس هناك ما هو حديث ولا وجود لمواضيع حديثة؛ وحينها كُنّا نحاول دفعه، نحن المندهشين من إصراره ذلك، نحو الفهم، كان يرد قائلاً إنّ هوميروس مُحدّث شأنه شأن بلزاك. لو كان يقول إنّه إنسانيّ مثل بلزاك لكُنّا فهمناه؛ لكن أن ينعتّه بالمُحدّث هو ما كُنّا نرفضه تماماً. من ناحية أخرى، يبدو أنّه كان

(1) جول فرانسوا فيليكس هوسون Jules François Félix Husson، المدعوّ فلوري Fleury، وكذلك شانفلوري Champfleury (1821-1889): كاتب فرنسيّ ترك روايات وقصصاً مكرّسة لوصف المجتمع الراجوزيّ الصغير والحياة البوهيميّة أو التسكّعية بباريس.

لا يعترف بالتطوّر الأدبيّ. لقد حاورته حول ذلك عشرين مرّة، دون أن أفلح بجعله يقرّ، استناداً إلى مصادر التاريخ الأدبيّ التي كانت بين أيدينا، بأنّ الأدباء ليسوا ظواهر طبيعيّة تنبت وحدها؛ فهي تتركز بعضها على البعض الآخر، وبالتالي تشكّل سلسلة تمضي في منحنيات معيّنة، وفقاً للأعراف السائدة والمراحل التاريخية. أمّا هو، فيليمانه القويّ بالفردانية كان يصرخ بوجهي بعباراته الفخمة ويردّ عليّ بأنّ ذلك لا يعنيه، وبأنّه ما من وجود للحديث، وأنّ كلّ كاتب مستقلّ عن الآخر، والمجتمع ليس أية علاقة بالأدب، وما هو مطلوب من المرء هو أن يكتب بأسلوب جميل. كنت، بطبيعة الحال، على اتفاق معه في أنّه لا ينبغي تأسيس أية مدرسة أدبية؛ لكنّي كنت أضيف أنّ المدارس تتأسّس تلقائياً، وبالتالي ينبغي قبولها. ومع ذلك، لم يكفّ سوء التفاهم بيننا، بل تواصل حتّى النهاية. ربّما كان يعتقد أنّي كنت أحلم بالتحكّم بطبائع القراء، في حين لم أكن أقوم إلاّ بعمل ناقد، وأشير إلى المراحل الأدبية التي تطوّرت في الماضي وتلك التي كانت تتطوّر أمام أعيننا. وفي الأيام التي كان يهاجم فيها التصنيفات والتسميات، كنت أردّ عليه بأنّه لا بدّ أن يكون هناك مفردات من أجل الإشارة إلى الوقائع؛ وبأنّ تلك المفردات هي من صنع الجمهور وهو من يفرضها، فهو بحاجة إلى ركائز تدلّه على أعمال عصره. لكننا، بشكل عامّ، كنّا متفقين بخصوص أهميّة التطور الحرّ لفراة الموهبة، فعند هذه النقطة كان لنا الفلسفة والمنحى الجماليّ ذاتهما، والكراهية والتعاطف الأدبيّان نفسهما. أمّا اختلافنا فما كان يبدأ إلاّ في اللحظة التي أحاول فيها دفعه أكثر إلى الأمام، وذلك بإعادتي الكاتب إلى الجماعة، وبرغبتي أيضاً في معرفة من أين جاء أدبنا وإلى أين كان يتّجه.

وإذا لم أكن واضحاً تماماً هنا، فذلك مردّه إلى حقيقة أنّي لم أدرك جيّداً

مجمّل أفكاره الأدبية، التي كانت تبدو لي مفكّكة تماماً، والتي كانت تنطلق في المحادثة بصورة مفاجئة من مفارقة متصلة، وفي انفجار يشبه الرعد، وكانت مليئة غالباً بتناقضات غير متوقّعة. ولعلّي أنا من كان يرغب في وضع قدر من المنطق بين المفكّر والكاتب عند فلوير. كنت أطمح إلى أن يحبّ مؤلّف «مدام بوفاري» العالم الحديث، وأن يأخذ بعين الاعتبار ذلك التطوّر الذي كان هو واحداً من أقوى صانعيه، لكنّي كنت أتألّم عندما أجدني أمام رومنطيقيّ يزعم ضدّ سكك الحديد، وضدّ الصحافة والديمقراطية، رومنطيقيّ فردانيّ يشكّل الكاتب بالنسبة له شيئاً مطلقاً، أو ظاهرة بلاغية. وفي يوم نقاشنا الرهيب حول شاتوبريان، ولأنه كان يدّعي أنّ المهّم في الأدب هو العبارة المكتوبة بصورة جيّدة، ولكي أغضبه أيضاً، قلت له: «هناك شيء آخر في «مدام بوفاري» غير الجمل الجيّد الصنع، وبفضل ذلك الشيء الآخر سيحيا هذا العمل. قل ما تشاء، لكنّ هذا لن يغيّر من حقيقة أنّك وجهت الضربة الأولى للرومنطيقية». فردّ عليّ غاضباً بأنّ روايته «مدام بوفاري» ما هي إلّا تفاهة، وبأننا لم نكفّ عن إزعاجه بذلك الكتاب، وأنّه على استعداد لمبادلته بجملته واحدة من جمل شاتوبريان أو هوغو. كان يرفض بصورة مطلقة رؤية أيّ شيء آخر إلّا ما هو أدبيّ في أعمال الآخرين وحتىّ في أعماله هو؛ إذ لم يكن يرفض التقدّم فحسب، وإنّما حركة الأفكار أيضاً؛ فالأدب لا يُصنع في نظره إلّا بفضل اللغة الجميلة، ولا شيء آخر. كانت فردانيّته وشجبه العنيف للتقدّم ينبعان من أنفته الكبيرة. كانت إحدى كلماته المفضّلة، عندما يعرض أحدنا مبادئه في مقدّمة كتاب أو يجهر بها بارتباطه بحركة أدبية، هي التالية: «ينبغي أن تكون أكثر أنفة من هذا!» إنّ كتابة جمل صحيحة ورائعة، ينجزها المرء عبر عمله في زوايته الخاصّة، كمثّل راهب بنيديكتيّ

يمنح كل حياته من أجل مهمته، ذلك هو أنموذجه الأدبي المثالي. تحدّث أنفأ وباقتضاب عن كراهيته للعالم الحديث، التي كانت تتفجّر عبر كل ما يقول. لقد تعلّم تلك الكراهية من علاقته الحميمة بتيوفيل غوتيه. فعند قراءتي، في العام المنصرم، لكتاب الذكريات الذي كتبه السيّد بيرجيرا Bergerat عن والد زوجته، بقيت مندهلاً حيال اكتشافاتي حقيقة أنّ كل تناقضات فلوير تشكّل امتداداً متّصلاً ومباشراً لتناقضات مؤلّف «الآنسة دو موبان»<sup>(1)</sup> *Mademoiselle de Maupin*. فهناك الحبّ ذاته للشرق، والحماس ذاته للسفر، بعيداً عن باريس الكريهة، البرجوازية والضيقة. كان فلوير يقول إنّه ولد لكي يعيش هناك، تحت خيمة؛ فرائحة القهوة كانت تخلق لديه هلوسات تشبه هلوسات القوافل أثناء سيرها؛ وكان يأكل أردأ الأطعمة بشعور المتدين، ما دامت تحمل اسماً غريباً. كما نجد لديهما، هو وغوتيه، النقد اللاذع ذاته لمخترعاتنا؛ فمجرد رؤيته لماكنة بسيطة كانت تجعله يخرج عن طوره، وترمي به في أزمة نفور عصبية. كان فلوير يستقلّ القطار من أجل الذهاب إلى روان، لمجرد اختزال الوقت، كما كان يقول، غير أنّه كان لا يكفّ عن التذمّر طيلة الرحلة. كما يمكن القول إنّنا نعثر عنده وعند غوتيه على السخرية ذاتها من العادات والهنون الجديدة، يرافقها أسف متواصل على فرنسا القديمة وفقاً لتعبيره. هو عندهما، إجمالاً، نوع من العمى الإراديّ ومن الخوف الصامت إزاء المستقبل. ولو أصغينا لما كان يقوله فلوير، فلن يكون هناك من غد، ونحن نعدو نحو هاوية مظلمة. وعندما كنت أوكد أمامه على إيماني بالقرن القادم، القرن العشرين، أو أقول له إنّ حركتنا العلمية والاجتماعية الواسعة ستؤدّي إلى ازدهار الإنسانية، كان يركّز نظره عليّ

(1) هو بالطبع غوتيه نفسه.

بعينه الزرقاوين الواسعتين، ثم يهزّ كتفيه. ثم إنّ تلك كانت مواضيع عامة لا يتناولها أبداً، ويفضّل عليها الانشغال بالتقنية الأدبية. لكنّه كان يحتفظ بغضبه الأكبر ضدّ الصحافة؛ فضوضاء الجرائد، والأهميّة التي تعزوها لنفسها، والحماقات التي تقوم بنشرها حتّى بعجالة، كانت تغضبه بقوّة وتثير حنقه. كان يودّ إلغائها دفعة واحدة. أمّا الشيء الذي كان يجرحه أكثر من غيره، فيتمثّل في الكلام عن تفاصيل تتعلّق بشخصه. فهو يجد ذلك غير لائق، وكان يقول دائماً إنّ الكاتب وحده ملك الجمهور. لقد تلقّيت منه يوماً تأنيباً قاسياً، حينما قلت له إنّ الناقد الذي يتكلّم عن ملابسه وغذائه يقوم، بشكل عامّ، بعمل تحليليّ مماثل لذاك الذي يقوم به هو، في عمله الروائيّ، على شخصه، عبر معاينته لهم في الحياة. منطوق كهذا كان يغضبه، فهو لم يسلم يوماً بفكرة أنّ جميع الأشياء يمكنها التقدّم معاً، وبأنّ الصحافة الخبرية، هي الشقيقة الصغرى، غير المعنى بها كفاية إذا شتمت، لرواية «مدام بوفاري». من ناحية أخرى، كان هذا الرجل الفظيع، الذي يطالب بموت كلّ الصحفيّين، يفعل إلى حدّ نزول الدمع من عينيه ما إن يكتب صاحب قلم معروف مقالة صغيرة عنه. كان يؤكّد أنّ ذلك الكاتب يتمتّع بمواهب، ويخرج للنزهة وهو يحمل في جيبه مقالته. كما كان يردّد عبارات كانت قد كتبت، قبل عشرة أعوام، عن كتبه، ويتذكّر مدائح النقاد له ويضطرب لها. لقد ظلّ هاوياً أبدياً، بفضل ما كان يملكه من طراوة الانطباع. ولأنّه كان ثرياً ويعمل في الوقت الذي يشاء، ولم يشتغل في الصحافة قطّ، كان يجهلها، لا بل يذهب أحياناً بعيداً في نقده لها، ومع ذلك كان يؤمن بها في أحيان أخرى. وبالرغم من أنه كان ضدّ جميع أشكال الدعاية، كان مجرد ظهور إعلان بسيط أو تعقيب ما في جريدة عنه يسحره. كان بحاجة مرّضية، مثلنا جميعاً للأسف، لأنّ

يكون شاغل الناس. فقط كان يضع الكثير من السذاجة الطفولية في تلك الحاجة. فقبل بضعة أسابيع من موته، ولأن مجلة «الحياة الحديثة» *La vie moderne*، نشرت مسرحيته الغرائبية «قصر القلوب» *Le Château des cœurs*، كان فرحاً للغاية لأن خادمتها القديمة في كرواسيه لمحت تلك المجلة معروضة على واجهة المكتبات في روان. كتب قائلاً: «أصبحت رجلاً عظيماً». أليست هذه عبارة رائعة؟

هذه السذاجة الأسرة كانت آتية من افتقار إلى الحس النقدي. لكن علينا أن نفهم جيداً ما نقول، فهو كان يتمتع بحكم صائب على نفسه، كما كان يتمتع بثقافة متبحرة كبيرة؛ لكن، في ما يتعلق بأرائه عن الآخرين، كانت تعوزه نسب التقدير، وكانت سهولة تصديقه لسواه تدفعه إلى تسامح مفرط، في حين كان رفضه للتعميم وللأخذ بتاريخ الأفكار بعين الاعتبار يغرقه في أشكال قسوة لا تصدر إلا عن بلاغي محض. هكذا كان يعلن عن حالات إعجاب تدهشنا، لا سيما وأنه كان يصدر أحكاماً شديدة الظلم بحق مواهب لم تكن تجتذبه. ولكي أكون واضحاً تماماً، لا بد لي من العودة ثانية إلى مثاله الأدبي. غالباً ما كان يردد: «لقد تمّ قول كل شيء قبلنا، وما علينا سوى ترديد نفس الأشياء، في شكل أكثر جمالاً، إذا أمكن». لنضيف أيضاً أنه كان يذهب، في اللحظات التي يتحمس فيها للنقاش، إلى حدّ نكران أي شيء آخر سوى الأسلوب؛ وحينها تصعقنا تأكيدات: الأفراد الطيبون لا وجود لهم في الكتب، والحقيقة ما هي سوى نكتة، ولا يمكن للملاحظات المدونة أن نخدمنا في شيء، وجملة واحدة تكفي لتخليد إنسان. هو كلام غاية في الإقلاق، لا سيما حين يعترف بأنه هو نفسه كان يرتكب حماقة إضاعة وقته في البحث وتجميع الوثائق ورفض ابتداء شخصيات لا تكون حية ومرسومة بدقة. أية حالة غريبة وعميقة هي حالة مؤلف

«مدام بوفاري» و«التربية العاطفية»، الذي كان يزدرى بالحياة والحقيقة، وانتهى بالقضاء على نفسه بذلك الانهزام، الذي راحت حدته تتزايد، بكمال الأسلوب وحده! من هنا نفهم إعجاباته وتفززاته الأدبية. كان يحفظ عن ظهر قلب عبارات لشاتوبريان وهوغو، ويلقيها بتضخيم مبالغ به. وكان إدمون دو غونكور يقول ضاحكاً إن إعلانات مغنّاة بمثل ذلك الصوت ستكون شيئاً رائعاً. لكنّ فلوير كان لا يتجاوز تلك العبارات، إذ كان يرى أنّ كلّ شاتوبريان وكلّ هوغو موجودان فيها. وللأسباب ذاتها لم يكن، بطبيعة الحال، يثمن مريميه Mérimée وكان يمقت ستندال. إذ كان يسمّي هذا الأخير: السيد بَيْل<sup>(1)</sup> Beyle، كما كان يسمّي ألفريد دو موسيه Alfred de Musset «السيد دو موسيه». كان هذا الشاعر بالنسبة له مجرد هاوٍ رخص له ذوقه الرديء أن يسخر من اللغة ويستخفّ بعروض الشعر. أمّا ستندال، أفلم يكن ذلك المتهمّ المتغطرس الذي كان يتبجح بقراءته كلّ صباح صفحة من القانون المدني لكي تكون له نبرته؟ كُنّا نعلم أنّ ذلك المحلّل النفسانيّ العظيم، مثلما كان تين يسمّي ستندال، كان إلى هذه الدرجة ممقوتاً عند فلوير بحيث كُنّا نتفادى ذكر اسمه أمامه. لكن عليّ أن أضيف أنّ النقاش كان يصبح صعباً تماماً مع فلوير إذا لم يكن المرء قد تبنى وجهة نظره، ذلك أنّه لم يكن يناقش بهدوء، كما يفعل شخص له حججه التي يريد الإبانة عن جدارتها، ويصغي لخصمه برغبة الاستنارة؛ على العكس من ذلك، كان فلوير ينطلق من تأكيدات عنيفة تجعله يفقد مباشرة رباطة جأشه، إذا لم يستسلم المرء له. حينئذ، لكي نجّبه الكتابة، ولكي لا نكون سبباً في أزمة عصبية تعترضه، كُنّا نردّد ما يقول أو نلزم الصمت. فلم يكن من جدوى مطلقاً من محاولة إقناعه.

(1) هنري بيل Henri Beyle هو الاسم الحقيقيّ لستندال، أي اسمه في الأحوال المدنية.



لحسن الحظ، ثمة في فلوير فيلسوف، إلى جانب الأسلوبية الرائع والبلاغيّ المهووس بالكمال. فهو أكبر رافض عرفه أدبنا. كان يجاهر بالعدمية nihilisme الحقيقية - واحدة من المفردات التي تنتهي باللاحقة isme والتي كانت ستغضبه<sup>(1)</sup>، ولم يكتب جملة واحدة دون تعميق العدم الذي نحن فيه. لكنّ أكرّر أنّ الأكثر غرابة هو أنّ مصوّر الإجهاض الإنساني هذا، والشكوكيّ اللاذع، كان رجلاً رقيقاً تماماً وساذجاً تماماً في أعماقه. إذ يخطئ المرء إذا ما تصوّره وكأنّه إرميا ينوح على الإنبيار المتواصل للعالم؛ ذلك أنّه في الحياة الشخصية لم يكن يثير قضايا كهذه؛ صحيح أنّه كان يتدمّر من أشكال البؤس الصغيرة للوجود، لكن بلا غنائية. رجل شجاع: تلك هي صفته. فحتى نزعت الكوميديّة أو شاكلته في الهزل، الشديدة الخصوصية، تظلّ جديرة بالدراسة. كانت الحماسة تمارس عليه نوعاً من الفتنة. وإذا ما اكتشف وثيقة تخدم مثلاً للغباء الكبير، كانت تلك لحظة فرح عنده، وكان يتحدث عنها لأسابيع. أتذكّر أنّه حصل على مجموعة أشعار كتبها بعض الأطباء؛ فأرغمنا على الإصغاء لمقاطع منها، قرأها بكلّ ما في صوته من قوّة، وكان مندهشاً عندما لم نفجر مثله بضحك صاحب. وذات يوم، قال العبارة المكتسبة التالية: «من الغرابة أن أضحك اليوم من أشياء لا يضحك منها أيّ شخص». كما كان يحتفظ، في كرواسيه، في حقائب وثائق، بمجاميع من محاضر حراس غابات، وعلى مرافعات قضائية غريبة، وصور صيبانية وغيبية، أي كلّ وثائق الحمافة الإنسانية التي تمكّن من جمعها. لنلاحظ أنّ كلّ كتبه قائمة هنا، فهو لم يكن يعمل شيئاً آخر سوى دراسة شواهد

(1) هذه اللاحقة الفرنسية تقابل الياء المشدّدة المتبوعة بتاء مربوطة التي بها ينتهي المصدر الصناعيّ بالعربيّة (الواقعية، المادية، إلخ.).

الحماقة تلك، بما في ذلك الرؤى الرائعة في «تجربة القديس أنطونيوس». وما كان يفعله هو رمي شبك أسلوبه على الحماقة الإنسانية، وأشدّد على أنّها الحماقة الأكثر انحطاطاً وابتذالاً، وكان يبت فيها أحياناً بعض فلتات شاعر مجروح. فأسلوبه الكوميدي لا يصدر عن خفة الروح الشائعة في القرن الماضي، أي الضحك الماكر والمرهف، ولا يشبه ضربة المخلب التي نخدش خدشاً؛ بل هو ينتسب إلى القرن السادس عشر، بدم أثقل ومغلب أبطأ؛ أسلوب طيب وفظّ في آنٍ معاً، ويُحدّث ثغرة. وذلك ما يفسّر أيضاً عدم نجاحه في عالم الصالونات ومع النساء. لا بل لقد قال بعضهم إنّ افتتاحاته لم تكن تختلف عن افتتاحات الباعة المتجولين. كان، في صميميته، مرعباً، لا سيّما حينما كان يفلت من عقاله.

تلك هي، إذن، بعض ملامحه الفيزيولوجية، التي ستعيّننا على إعادة تصوير شخصيته. الخلاصة، أرى أنّه لم يكن راغباً في رؤية التقدّم الذي أحدثته رواية «مدام بوفاري»، وكان يرفض دائماً رؤية آثارها القادمة وتقديرها. فذلك الكتاب لم يكن سوى نتاج لتكوينه الذي يجمع بين بلزاك وفيكتور هوغو. لقد وضع فيه مجده كبلاغيّ، لا سيّما في اللحظة التي يكون فيها مراقباً ومجرّباً. فإذا تناولناه كاتباً لاحظنا بسهولة كيف أنّ ملكاته المتنوّعة، وتناقضاته الباهرة، قد صنعت منه ذلك الروائيّ الذي كانه، دون أن يصمّم هو على أن يكونه.

#### 4

أنتقل الآن إلى كتب غوستاف فلوبر.  
ينبغي علينا أن نتذكّر أنّه لم يبدأ النشر إلّا عندما كان عمره خمسة

وثلاثين عاماً، في 1856. لم يكن لأصدقائه، كما يبدو، إلا ثقة ضعيفة بمستقبله. وهذا ما يشير إلى أنه كان، حتى ذلك الوقت، يتردد، وإلى أنه أخفق في محاولاته وأعرب عما يماثل عدم قدرة بطله فريديريك مورو Frédéric Moreau على الحسم، وعما يماثل مشاريعه المجهضة. فقد أكد لي البعض أنه كان قد كتب، قبل «مدام بوفاري»، ثلاثة أعمال معتبرة، لم يبق لمخطوطاتها من أثر. وبالرغم من ذلك، لم يتحدث قط عن محاولاته الأولى؛ إذ لم يذكر لي، متهكماً، سوى ما يشبه التراجيكوميديا التي كتبها عن جدري البقر. لكن قد يكون كتب الكثير من القصائد الركيكة، التي ربّما يمكن العثور عليها في أوراقه. كان لويس بويليه آنذاك زعيم المجموعة، وكان مكسيم دوكان Maxime Du Camp قد حصل تقريباً على شهرته، فيما كان فلوير ما زال يصارع شكوك بداياته العسيرة. وأنا على يقين من أنه كان، بالرغم من سعة صدره، متألماً من ذلك الوضع، ومن ذلك العجز الأول، حيث ظلّت عبقريته مشلولة، فيما كانت مواهب أخرى أدنى من موهبته تنال فرصة النشر، وكانت كأنّها تزدري به. بهذا أفسّر إعجابه المفرط ببويليه، الذي عبّر فلوير عنه دائماً بكلمات رجل رأى، في وقت ما، شاعراً من الدرجة الثانية يصبح معلماً له.

كان ظهور «مدام بوفاري»، إذن، مفاجأة. يقال إنه استلهم موضوع هذا الكتاب، الذي كتبه بعد رحلته إلى الشرق، من واقعة فعلية عادية تتمثل في انتحار زوجة طبيب كان فلوير يعرفه. من جانب آخر، كتب لي مكسيم دوكان قائلاً: «كانت «مدام بوفاري» كتاباً تمّ فرضه عليه، أو فرضه هو على نفسه، وقد نتج عن ظروف خاصة ألمته بشدة». وأظنّ أنّي أعرف لماذا يمتنع مكسيم دوكان عن تفسير هذه العبارة الغامضة التي كتبها في دراسة عن فلوير يتهياً لإكمالها. من جانب آخر، لا يهمّ ذلك،

فالكاتب المجهول، الذي كان يعمل في زاويته الخاصّة، جاء بتلك النعمة التي لا مثيل لها والتي ستحوّل مسار فنّ الرواية: تلك هي المسألة الكبرى. وأنا لا أظنّ أنّ أصدقاء فلوير قد شعروا بثقل ذلك العمل. كان يقرأ عليهم مقاطع منه، وقد ادّعى البعض أنّهم دفعوه إلى إجراء تصحيحات كثيرة فيه، وهذا ما أشكّ به كثيراً، ذلك أنّ فلوير، الذي عرفته في سنوات عمره الأخيرة، لم يكن ليقبل بتصحيح ولو فاصلة واحدة ممّا يكتب. ولأنّهم كانوا جميعاً قد ألقوا بأنفسهم في الحركة الرومنطيقية، لا بدّ أنّهم قد نظروا، مثله، إلى رواية «مدام بوفاري» على أنّها مزحة غنائية رماها في وجه واقعتي المرحلة. يعرف الجميع تلك المحاكمة الرعناء التي أقيمت للمؤلف والنجاح المدوّي للرواية. على هذا الصعيد، أذكر بأنّ فلوير، بالرغم من طبيته، لم يكن لينسى بسهولة الشتائم الموجهة له؛ فهو ظلّ يضمّر دائماً الضغينة لبينار<sup>(1)</sup> Pinard، الذي رمى باتهامه الشهير له، والذي أصبح اليوم أنموذجاً للطرافة التي تثير الضحك. لم يحمل الكتاب لمؤلفه سوى القليل من المال، ثمانيائة فرنك، كما أظنّ؛ وينبغي علينا دوماً سرد هذه القصة، لأنّها تشكّل صفحة من تاريخ مكتبتنا. صحيح أنه باع، لاحقاً، «سالامبو» و«التربية العاطفية» بثمن أعلى إلى الناشر ذاته. لكنّ ما أريد البرهنة عليه بصورة خاصّة هو تلك الكراهية المتفرّدة التي شرع فلوير بتخزينها، شيئاً فشيئاً، حيال «مدام بوفاري». فلأنّ الناشرين كانوا، بعدما ألّف كتبه الأخرى، يعيدونه باستمرار إلى عمله الأوّل ويقولون له: «هات «مدام بوفاري» أخرى»، صار يلعن ابنته البكر تلك،

(1) إرنست بينار Ernest Pinard هو المدّعي الإمبراطوريّ العامّ (ووزير الداخلية لاحقاً) المشهور بمرافعته ضدّ فلوير في المحاكمة التي سبق إليها الكاتب بتهمة المروق على الأعراف والدين فور صدور روايته «مدام بوفاري». ولم يتمكّن القضاء من منع توزيع الرواية لابل زادت المحاكمة من انتشارها.

التي سببت كل ذلك الأذى لشقيقاتها الصغيرات. لا بل تطوّر الأمر إلى أبعد من ذلك، إذ قال لنا يوماً إنه لو لم يكن بحاجة للمال، لكان سحبها من السوق نهائياً، ومنع نشر طبقات جديدة منها. ولربّما كان يشعر أيضاً، في سريره الرومنطيقية، بحزن مكبوت أمام اندفاعه الأدب الطبيعي التي ولّدها عمله في أدبنا. هنا نعثر على انعدام الوعي بقيمة عمله، الذي تحدّث عنه من قبل.

ليس لديّ سوى القليل من الملاحظات عن «سالامبو». فنجاح هذا الكتاب كان هو الآخر مدوّياً. وما زلت أتذكّر النكات التي أطلقتها صغار الصحف، والرسوم الكاريكاتورية والمماحكات الساخرة. كما أصبحت الضجّة أكبر بعد أن غامرت سيّدة ولبست، في إحدى حفلات قصر التوريلري الراقصة، الطقم الذي كانت ترتديه سالامبو. ظهر الكتاب في 1862. وكان قد كلف فلوير القيام بعمل ضخّم في البحث، دون الحديث عن الرحلة التي قام بها إلى تونس. ولا بدّ لنا من تذكّر ذلك السجال العنيف الذي جرى بينه وبين عالم ألمانيّ يدعى فروهنير Froehner، اعترض على دقّة وثائقه. كما احتجّ، ولكن بمودّة، على المقال الذي كتبه سانت بوف، والذي يتحدّث فيه عن «حدّة سادية». هاتان هما المناسبتان الوحيدتان اللتان جعلتا فلوير يدخل في سجال. كانت علاقته بسانت بوف حميمة، إذ كان يلتقيه عند الأميرة ماتيلدا ويشاركهما وجبات العشاء في مطعم مأنبي Magny، التي دار حولها الكثير من اللغط. وفي المكان ذاته تعرّف على باقي المدعوّين، من أمثال تين، ورونان Renan، وبول سان فيكتور Paul Saint-Victor، والأمير نابليون Napoléon، إلى جانب تيوفيل غوتيه والأخوين غونكور. كما اعتقد أنّ جورج صاند كانت هناك أكثر من مرّة. كانت صاند تحبّ كثيراً فلوير، وتناديه باسمه

الأول بألفة، وتكتب له رسائل مطوّلة، مع أنّها يختلفان تماماً في نظرتهما للأدب؛ إذ ما زلت أتذكر ذلك النقاش بينهما، بخصوص سودين<sup>(1)</sup> Sedaine الذي كانت تمتدحه أمامه، فيما كان هو يسخر منه؛ وحينما توفيت، حزن عليها حزناً شديداً. بعد فراغه من «سالامبو»، قمت بزيارته ووجدته مكتئباً، وكان ذلك في اليوم الذي انتهى فيه من تصحيح الطبعة النهائية لكتابه، والتي ظهرت مؤخراً؛ قال لي إنّ ثلث عمله يبدو له زائداً. فكلّمها تقدّم بعمله، كان بحاجة للتقشّف في الكتابة. فالتقشّف هو عنده الكمال.

كان الكتاب الذي آلمه أكثر من غيره هو «التربية العاطفيّة». ذلك أنّه كرّس له جهده كلّهُ، من البحث المتواصل في المكتبات، والرجوع إلى الصحف والرسوم بالحفر، كما بذل قصارى جهده في إعادة تصوير الأماكن، التي كانت قد تغيّرت تماماً منذ أربعين عاماً. فإذا ما أمضى كاتب سبعة أعوام من أجل كتاب، وكان يعمل بمثل طريقته وإرادته، فمن الطبيعي أن يخصّ ذلك الكتاب بأهميّة استثنائية. لقد كان فلوبير مقتنعاً، إذن، بأنّه قد أنجز عملاً يفوق «مدام بوفاري»، وسيحدث ظهوره هزة لدى الجمهور. من ناحية أخرى، لم ينشر فلوبير أيّ كتاب من كتبه إلّا وكان مقتنعاً تماماً بنجاحه، بثقة طفوليّة وجهل لشروط البيع في المكتبات، يذكّرنا بالأحلام الجميلة لبلزاك. كما مازحه بعضنا كثيراً، في تلك الفترة، بخصوص ذلك الصندوق المصنوع من خشب الجُرُز، الذي يقال إنّهُ كان قد وضع «التربية العاطفيّة» فيه وحمله معه إلى باريس؛ صندوق من الخشب الأبيض يقول فلوبير إنّهُ طلب من نجار القرية

(1) ميشال جان سودين Michel-Jean Sedaine (1797-1719): شاعر ومؤلف مسرحي فرنسيّ متواضع القيمة الفنيّة.

صنعه، لكي يستطيع نقل مخطوطته الضخمة فيه بأمان وسهولة. ولنصف أنه كان عليه قراءة مقاطع منه في دار الأميرة ماتيلدا، وأنه لم يكن يعرف كيف عليه تقديم نفسه وهو يحمل تحت إبطيه مثل تلك الحزمة الكبيرة من الأوراق. ظهرت الرواية في أواخر 1869، وكانت مبيعاتها هزيلة، كما هاجمتها الصحافة بعنف، وانهار فجأة حلم فلوبير. كان ذلك السقوط مؤلماً، حتى أنه ظلّ يشعر به حتى نهاية حياته. وما آلمه أكثر من أي شيء آخر هو ذلك الصمت الذي تمّ فيه دفن «التربية العاطفية»؛ إذ قيل إنّ تلك الرواية مضجرة إلى حدّ الموت، ولم يعد يتحدّث عنها أحد. ثم هُرع فلوبير إلى كرواسيه، ملجئه المعتاد، في لحظات حزنه الكبيرة. وحينما ذهبنا مؤخراً لرؤيته، قال لنا وهو يشير إلى مكتبه: «هذه هي الغرفة التي اشتغلت فيها كثيراً والتي تألّمت فيها أكثر». وقد أثر بي ذلك بقوة، لأنّي أعرف ألم العقل الذي يفترس نفسه في العزلة. هناك كان يخفي جروحاً؛ وعلى ذلك السرير الذي سيموت فيه كان ينحب، وعلى هذه الطاولة كان ينازع الموت وهو يشطب تلك العبارات التي كانت تتمرد عليه. لا بدّ للمرء من معرفة الثمن الذي كانت تكلفه إيّاه صفحة واحدة، هو الذي قبل عن طواعية بالعقم، بحكم رغبته التي ظلت دائماً عطشى للكمال. إذ كان ينتزع تلك الصفحة من مخاضات مؤلمة تجعل المرء يصرخ، ومن شكوك لا تكفّ عن الولادة ثانية، حتى صار ينعت نفسه بالفظّ، وحسب نفسه أبله. كان يردّد علينا دائماً: «في كلّ ليلة، كنت أنزع رغبتي في تهشيم فكّي». لتخيّل إذن نوعية عذاب ذلك الرجل، حينما يخلو بنفسه، ومن خلفه انهيّار عمله! كان يرى عمله لسبعة أعوام مطروحاً أمامه على الأرض، وقد اهتزّت كلّ أشكال ثقته بنفسه. يعزّي المنتجون الكبار أنفسهم بسرعة، أمّا هو فكان بحاجة لمرور سنوات طويلة قبل أن يشرع

ثانية بالعمل. ثم إنَّ الحقبة ذاتها كانت مظلمة، إذ جاء الغزو<sup>(1)</sup> ليضاعف من اضطرابه. فهذا الكاتب المتهم بالشكوكية واللامبالاة، الذي لم يكتب كلمة واحدة بحق الوطن والعلم، كان يتألم بشكل مرعب من الاحتلال الأجنبي. فحينما رأيتهُ للمرة الثانية، كان منشغلاً به تماماً، وكلّ ما فيه كان شاحباً ومرتعشاً. جرى ذلك في تلك السنوات الرديئة، التي تحدّثت عنها سابقاً، حيث كان يسكن في شارع ميرلو. كما كان جرح «التربية العاطفيّة» حاضراً دائماً في الخلفية. إذ غالباً ما كان يتوقّف فجأة أمام أحدنا صارخاً: «فسّر لي إذن لماذا لم ينجح ذلك الكتاب!» وفي السنة الأخيرة، أي بعدما كتبت مقالة عن طبعة جديدة لتلك الرواية، كتب لي رسالة حدّد فيها بجملة واحدة روايته: «لقد كان كتاباً نزيهاً». ثمّ أضاف قائلاً إنّه ربّما أخطأ بخروجه عن الإطار المحتوم للرواية، وذلك بكتابه يوميات الحياة كما هي. وهكذا وصل إلى الشكّ بقدرته، وذلك ما يعني، بالنسبة لمن كان يعرفه، أنّ عملاً مرعباً كان يتهيأ في داخله.

أمّا كتاب «تجربة القديس أنطونيوس»، فأخذ منه أكثر من عشرين عاماً. كان قد اشتغل عليه قبل مدام بوفاري، ونشر شذرة منه، زيارة ملكة سبأ، في مجلة «الفنان» *L'Artiste*. لكنّه كان دائماً ما يعيد تناول ذلك العمل، ودون أن يتوصّل لقناعة حياله. كما يقول بعضهم إنّ النصّ الأوّل من مقطع ملكة سبأ كان أفضل بصيغته الأولى عمّا هو عليه بصيغته التي اشتغل عليها فيما بعد، وهذا ما يبرهن على الجانب المرصّي تقريباً من حاجته للكمال. لذا كان العام 1874، عندما انتهى وأنجز عمله، بمثابة راحة كبيرة له. لا يعني ذلك أنّه بلغ مرامه بشكل مطلق، لكنّه لم يعد يرى بصورة واضحة، وفقاً لتعبيره، وكان يخشى من إعادة الاشتغال

(1) يقصد اجتياح قوّات بسمارك البروسية لفرنسا وانتصارها على قوّات الامبراطور نابليون الثالث في 1870.



عليه بكامله إذا لم يحسم أمره بنشره. وكان النجاح، هذه المرة، أقل من ذلك الذي حظيت به رواية «التربية العاطفية». وقد أدهش الأمر فلوبير، لأنه كان يظن أن عملاً علمياً وفتياً كعمله سيستشهر بسهولة؛ غير أنه لم يتألم بالقدر الذي كنا نخشاه. وظلّ طيلة حياته يعتبر «تجربة القديس أنطونيوس» أفضل أعماله.

سأتحدّث باقتضاب عن «ثلاث حكايات» *Trois Contes*. كان فلوبير ينظر إلى هذه الحكايات باعتبارها ترويحاً عن نفسه. فهو كان قد شرع بكتابة «بوفار وبيكوشيه»، كتابه الذي نُشر بعد وفاته، لكتّه، وبسبب ضخامة العمل التي أرعبته، وكذلك لأنه كان مثقلاً بالديون، تركه لكي يتسلّى بكتابة تلك القصص: «أسطورة القديس جوليان لوسبيتالييه»<sup>(1)</sup> *Un cœur simple* و«هيرودياس» *Hérodias*. لقد أمضى ستّة أشهر تقريباً في كتابة كلّ واحدة منها. وذلك ما كان يسمّيه استراحتّه. والآن، ينبغي أن أقول ما أعرفه عن «بوفار وبيكوشيه»؛ غير أنني سأكون مقتضباً، فالكتاب لم يظهر بعد، ولا أريد معالجته بطريقة تشوّهه. كان على رواية «بوفار وبيكوشيه»، ضمن فكرة المؤلّف عنها، أن تكون بالنسبة للعالم الحديث ما كانت عليه «تجربة القديس أنطونيوس» بالنسبة للعصور القديمة: نفيّاً لكلّ شيء، أو بالأحرى التأكيد على الحماسة الشاملة. إلا أنّ الفارق بينهما يكمن في نقطة واحدة فحسب، ففيما كانت «تجربة القديس أنطونيوس»

(1) يعرض اللاتينيّ جاك دو فوراجين Jacques de Voragine في كتابه الشهير المكرّس لسير القديسين المسيحيين بعنوان «الأسطورة الذهبية» *La Legenda aurea* حياة القديس جوليان لوسبيتالييه *Saint Julien L'Hospitalier* (ويعني اسمه: «جوليان المضيف»)، المحاطة بغلالة أسطورية: يبدو أنه قتل والديه عن طريق الخطأ، على غرار أوديب في الميثولوجيا الإغريقية، وعلى سبيل التكفير عن ذنبه هجر قصره المنيف وعاش في غابة نائية يساعد الآخرين بالعمل متطوّعاً عبّارَ نهر.

بمشاركة تراجيديا مصعّدة إلى مصاف الغنائية، كان «بوفار وبيكوشي» بمثابة كوميديا مصعّدة إلى حدود الكاريكاتور. ففلوبير أخذ شخصين ساذجين، من موظفي وزارة ما، وجعلهما ينسحبان من المدينة إلى الريف، حيث يحاولان الاطلاع على كلّ المعارف الإنسانية، لكي يتسلّيا، ولهدف آخر أكثر نبالة، ألا وهو أن يكونا نافعين. لكنّ محاولتهما تلك ستفشل، بطبيعة الحال، فهما لم يكونا سوى نمط آخر من الإجهاض البشري المتواصل. فحينما كانا يعبران من الإصلاح الزراعيّ إلى التاريخ، فالأدب والدين، لا يجدان سوى تسلية واحدة، ألا وهي نسخ كلّ ما يقع تحت يديهما من أوراق مطبوعة. وربما كان ما استنسخاه يشكّل كتاباً ثانياً ينطوي على الحماقات التي كان بإمكان فلوبير نشرها، باعتبارها فلتات تصدر عن أقلام أكثر المؤلفين فشلاً وشهرةً في آنٍ معاً، بدءاً به هو بالذات؛ غير أنّي لا أعرف إن كان ذلك الكتاب كاملاً، لحظة وفاته، لكي يقوم بنشره. ما أعرفه هو أنّ بوفار وبيكوشي قد سبّب لفلوبير ألماً شنيعاً؛ إذ كان دائماً على أهبة التخلّي عنه لكثرة ما كانت تنطوي عليه تلك المحاولة المضجرة، المتمثلة في إعادة الاطلاع على المعرفة الإنسانية، من مشاق، ولكثرة ما كان يضيع وسط بحوث معقّدة. فلكتابة فصل واحد عن الإصلاح الزراعيّ، الذي لم يتجاوز ثلاثين صفحة، كان عليه قراءة مائة وسبعة مجلّدات عن الموضوع. وبالرغم من هذا، كان يصرّ على ذلك؛ فالكتاب كان فكرة اقتنع بها منذ أيام شبابه. وهنا أخوّل لنفسي ذكر حكاية تظهر نوع الأهميّة التي كان يوليها لأدنى التفاصيل. أولاً، لقد أدهشنا باختياره لذلك العنوان؛ فهو كان يسمّي هاتين الشخصيتين «ساذجيّ الاثنين»؛ كما أنّه كفّ في وقت لاحق، أي عندما أسرّ لنا بذلك عبر رسائله، عن الإشارة إليهما إلّا بحرفيّ B و P. وفي يوم ما، وفيما كنّا نتناول وجبة

الغداء في دار شاربونتيه، وإذ كنّا نتحدّث عن أنفسنا، قلت إنني عثرت على شخصيّة ممتازة، سمّيتها بوفار، لكي تجسّد شخصيّة «معالي السيّد أوجين روغون» *Son Excellence Eugène Rougon*، بطل الرواية التي كنت أشتغل عليها. حينئذ، رأيت فلوير وقد تحوّل إلى شخص غريب. وعندما انتهينا من تناول الطعام، قاذني نحو خلفيّة الحديقة، وهناك، بانفعال شديد، طلب منّي أن أترك له اسم «بوفار» ذاك. انفصلت عنه ضاحكاً. بيد أنّه ظلّ جاداً، ومتأثراً تماماً، وقال إنّه لن يستمرّ بكتابه إذا ما احتفظت أنا بذلك الاسم. فبالنسبة له، كان الكتاب برمّته يكمن في هذين الاسمين: «بوفار وبيكوشيه». ولم يكن يرى العمل بدونها.

لا يمكنني الإحجام عن قول كلمة عن «المرشّح» *Le Candidat*، تلك المسرحيّة التي لم تحظ بأيّ نجاح في «مسرح فودفيل»<sup>(1)</sup>. فحماس فلوير للمسرح كثيراً ما عذّبه، لكن دون أن يجعله يتعد عن عمله على رواياته. ما أثر عليه بصورة خاصّة هو اقتفاؤه لأنموذج بويليه، الذي كان قد اشتغل معه في مسرحيّة «الجنس اللطيف» *Le Sexe faible*، والتي تمّ استقبالها أوّلاً في «مسرح فودفيل». بعد ذلك قال له كارفالو *Carvalho*، الذي كان مديراً للمسرح، إنّه يجب أن يحصل منه على مسرحيّة يقوم بكتابتها وحده، وهكذا كتب فلوير «المرشّح». في البداية، كان مقتنعاً بمسرحيّة، لكن بعد «بروفتها» الأخيرة، التي صعقتنا، شعر بإخفاقها المحتمّ. كانت ردّة فعله، في تلك المناسبة، جميلة وعقلانية تماماً. فهو قد راقب فشلها بلا انفعال ظاهريّ؛ فيما كانت الصالة قد حافظت ببرود على هدوئها، إذ لم يكن هناك أكثر من صفيّرين أو ثلاثة ضدها. وفي الخارج، كان الثلج

(1) الكلمة *vaudeville* هي، في الأصل، تسمية لنمط من المسرحيات الهزلية الخالية من كلّ تعمق نفسيّ ومن كلّ عبرة أخلاقيّة، والتي تركز على عبثيّة المواقف. ولكنّ الكلمة هي هنا اسم صالة المسرح المذكورة.

يتساقط. صادفته، عند الخروج، وهو يدخن غليونه على الرصيف، ثم عاد إلى داره مشياً على القدمين، وهو يناقش صديقاً له. في العرض الرابع لتلك المسرحية، قرّر سحبها. لأنه كان، ببساطة، مندهشاً كيف أن الجانب الكوميديّ فيها لم يؤت أكله. هل تألم أم لا من ذلك الإخفاق، هذا ما لم نعرفه نحن. كما أرغب في أن أدلّل هنا، بهذه المناسبة، وعبر مثل محدّد، عن طيبة قلبه، وكيف كان يخلو من أية غيرة، أو أيّ تراجع حيال نجاح صديق. فبعد أيام قليلة من عرض «المرشح»، وفي صالة «مسرح فودفيل» تلك ذاتها، التي خلّفت لديه ذكرى مؤلمة، جاء ليصقّق بحماس لمسرحية «فرومون الصغير وريسليه البكر» *Fromont jeune et Risler aîné*، لألفونس دوديه. أثناء العروض الأولى لأعمال أولئك الذين كان يحبّهم، كان يهيم على من كانوا بجواره بجسده الكبير، بروعته وعنفه، كما كان يلقي بنظرات تحدّ على وجوه خصومه، وهو يمسك بعصاه، وينهال على الأرضية بضربات قويّة منها، لكي يشجّع المصقّقين لها. ولم ألحظ أبداً على وجهه أيّ ظلّ من التردّد. وحينها كُنّا ننجح، نحن الذين نصغره بأعمارنا، كان يقبلنا ويكي برقة. وذلك شيء نادر وجميل في عالمنا، إذ يشعر أفضل الناس بالاكتمال حيال الإنسانية المعذّبة الكامنة في دواخلهم.

قرأ علينا، في وقت لاحق، «الجنس اللطيف»، التي كان على أهبّة تسليمها لمسرح كلوني Cluny لكي يتمّ تمثيلها. كانت فكرة حكيمة، فهي تنطوي على مشاهد ممتازة، غير أنّ تنظيمها العامّ بدا لنا ضعيفاً، وإزاء صمتنا المرتبك، فهم فلوير وأوقف تمثيلها. لكنّي لست متأكّداً من أنّه لم يفقد، في ذلك اليوم، وهماً آخر كان ما يزال عزيزاً على قلبه، ذلك أنّه، أثناء عرض «المرشح»، كان قد حدّثنا عن خسمة مواضيع أو أكثر كانت تعتمل في ذهنه لمسرحيات يرغب في تقديمها للمسرح، لو كان يعرف أنّها

ستجذب اهتمام الجمهور بها. ثم لم يحدثنا مرّة أخرى عنها، لأنّه تخلّى عن المسرح. أمّا التعاطف الوحيد الذي ظلّ محتفظاً به، فكان إزاء مسرحيته الغرائبيّة «قصر القلوب»، التي كتبها بمساهمة لويس بويليه ودوموا، والتي نشرتها «الحياة الحديثة» مؤخراً. إذ كان يقول دائماً إنّه يتمنى قبل موته رؤية مشاهد الملهى ومشاهد «مملكة حساء اللحم والخضار» في ذلك العمل وهي تُمثّل على الخشبة. لكنّه لم يرها مُثّل، وهو ما يعتقد أصدقائه أنّه أفضل له.

لم يترك غوستاف فلوير عملاً غير منشور سوى «بوفار وبيكوشيه». وربّما كان بمقدورنا العثور بين أوراقه على ما يمكنه تشكيل كتاب من المختارات. أثناء رحلته إلى الشرق، كان قد أخذ ملاحظات عن مصر وإقليم النوبة، وعن اليونان، وكان بعض تلك الملاحظات مثيراً تماماً للفضول؛ أمّا ملاحظاته الأخرى، التي تمّ العثور عليها بين أوراقه، فكانت حول فلسطين، وسوريا، وكرمانيا وليديا، والجانب الأوروبي من تركيا، وتبدو مستنسخة عن ملاحظات مكسيم دوكان بعد عودته إلى باريس. بالإضافة إلى ذلك، ربّما كانت بعض مقاطع روايته «تجربة القديس أنطونيوس»، التي حكم عليها سلبياً، تتمتع بأهميتها الخاصّة في نظره. لن أتحدّث عن مراسلاته التي سيتمّ قطعاً جمعها في يوم ما، بنوع من الصعوبة في الحقيقة، لأنّه كان يدسّ فيها بعض المفردات الصادمة التي يصعب قبولها، لكي يحول بينها وبين نشرها؛ لكنني سأحدّث، بطبيعة الحال، عن رسائله التي بعث بها إلى أولئك الذين كانت تجمعهم بهم علاقة حميمة، والتي هي أكثر مراسلاته إثارة للاهتمام.

أکید أنّ فلوير كان يعتقد أنّه سيعيش طويلاً. فمع أنّه كان يتكلّم عن الموت ويخشاه، لم يمنعه ذلك من أن يحدثنا غالباً عن مشاريعه الأدبية،

التي ستتطلب منه، لكي ينجزها، حياة أخرى، هو الذي كان يضع سبعة أعوام على الأقل لإنهاء كتاب واحد. أما نحن، فكانت رغبتنا تتمثل في دفعه نحو القيام بكتابة رواية عاطفية أخرى؛ ذلك أننا كنا نشعر بحاجته لنجاح كبير، ولذا واصلنا حثه على طرح قصة عشقية جديدة، ضمن إطار الإمبراطورية الثانية، التي كان قد عرفها عن قرب ودون ملاحظات ممتازة عنها. لم يكن يرفض، غير أنه ظلّ متردداً؛ فضخامة العمل كانت تفرعه، وتفرض عليه، وفقاً للمنهج الذي كان يتبعه، الانغماس في وثائق تتصل بحقبة برمتها؛ وربّما أيضاً لأنه لم يكن يشعر بنفسه حرّاً، بعد إقامته في كومبيين Compiègne؛ وفي النهاية، ينبغي أن نضيف أنه كان يُعنى عناية بالغة بصياغة رواياته، التي كانت أفعالها تبدو سهلة، وأنه كان من الصعب أن يصل إلى رضى كامل. وبالرغم من ذلك، عثر أخيراً على موضوع، تحدّث لنا عنه بغموض تام، ولذا لن أتمكّن من الحديث عنه بوضوح هنا: قصة غرام منضبط، فساد متبرّج (من البرجوزية) يشبع رغباته وراء ظاهر شديد النزاهة. كان يرغب في أن تكون تلك قصة بسيطة. لكن يجب القول إنّ رواية الإمبراطورية الثانية تلك، كما كنا نسميها، لم تُفلح في الاستحواذ على اهتمامه. وكان لديه الكثير من الأفكار الأخرى التي تأتي لتعترضها، وأشكّ قطعاً في أنه كان سيكتب تلك الرواية. واحدة من تلك الأفكار، التي شغلته في الأعوام الأخيرة من حياته، كانت بمثابة رواية عن ليونيداس Léonidas في التيرموبيليه<sup>(1)</sup>

(1) التيرموبيليه (باليونانية Thermopylai ومعناها: الأبواب الحارّة) مضيق يوناني قديم بين خليج مالياكوس وجبل البندوس، وقعت فيه معارك عديدة بين الإغريق والفرس، واسمه أت من وجود بناييع مياه حارّة فيه. أما ليونيداس (480-540 ق. م.) فملك إسبرطي بقي شهيراً لمجابهته البطوليّة للفرس في إحدى المعارك التي دارت في التيرموبيليه، وقد لقي مصرعه فيها.

Thyrmopiles. ذات يوم، وجدته ملتهباً، وكأنه مصاب بالحمى. إذ لم يكن قد نام ليلته الماضية، لأنه كان قلقاً حيال موضوع كان أحدهم قد أوحى له به في عشية اليوم الذي سبقه. «رأسي يدخن بالفكرة»، قال لي. فهو كان يرى ليونيداس ينطلق نحو التيرموبيليه، بصحبة ثلاثمائة من رفاقه. كان فلوير يتحدث عنهم كما لو كانوا حراساً وطنيين كان قد عرفهم: كانوا برجوازيين طبيين يسافرون وأيادهم في جيوبهم. وكان في فكره يقتضي أثرهم على طول الدرب الذي كان هو نفسه قد مشى عليه أثناء رحلته إلى الشرق. وما كان يوقفه قليلاً إلا رغبته في أن يرى ثانية اليونان، لكنه ربّما كان سيكتفي بملاحظاته القديمة عنها. أنا على يقين من أنه لو عاش بعد «بوفار وبيكوشيه» لكان استأنف العمل على ليونيداس، ولكان بمقدوره كتابة روايتين أخريين، لكي يتشكّل مجموع يوازي «ثلاث حكايات». كان موضوعاً تلك الروايتين جاهزين، وأحدهما يتمتّع بفيزيولوجيا للعشق بالغة الجراءة.

## 5

يبقى أن أقول كيف كان غوستاف فلوير يعمل، وما كان يعنيه بذلك الكمال الذي شكّل سعادة حياته وعذابها. سأتناول أحد كتبه في لحظة البدء به، أي اللحظة التي كان فيها موضوع ذلك الكتاب قد استقرّ نوعاً ما في ذهنه، وكان قد وضع مخطّطه على الورق. منذ ذلك الحين، كان يقوم بتجهيز حافظات الأوراق، ثم ينطلق للبحث عن الوثائق، بالطريقة الأكثر انتظاماً. كان يقرأ كما هائلاً من الأعمال، وينبغي القول إنّه كان في الحقيقة يتصفّحها، ذاهباً، بذلك

الحدس الذي كان يتفاخر به، إلى الصفحة، أو بالأحرى إلى الجملة التي وحدها كانت نافعة له. كذلك علينا القول إنّه لم يكن يحصل، في الغالب، من عمل بخمسمائة صفحة إلا على ملاحظة واحدة، يستغلها بعناية، أو لا يحصل منه على أي شيء. هنا نعثر على تفسير تلك الأعوام السبعة، على أقل تقدير، التي كان ينفقها على كلّ واحد من كتبه؛ ذلك أنّه كان يمضي أربعة منها في قراءات تحضيرية. هكذا كان ينصرف، يقذف به مجلّد نحو آخر، وملاحظة في أسفل صفحة تحيله على دراسات خاصّة، أي نحو مصادر تولد لديه في حينها رغبة في التعرّف عليها، وبالتالي تكون مكتبة بكاملها قد مرّت في عمله؛ كلّ ذلك يجري أحياناً من أجل الوقوف على واقعة مشكوك بأمرها، أو حتّى من أجل مفردة واحدة لم يكن متأكّداً منها. من جانب آخر، أعتقد أنّه كان ينسى أحياناً روايته، لكي يوسّع قراءاته التي يمكن أن يحصل منها على لذة التبحر. في الحقيقة، كان تبخره قد تشكّل بهذه الطريقة، أي عبر ذلك التفتيش المتواصل عمّا يمكن وضعه في خدمة كتبه؛ وهذه الطريقة كان عليه تعلّم اللاتينية وقام بنبش كلّ العصور القديمة وكلّ علومنا الحديثة بغية وضعها في خدمة «سالامبو» و«تجربة القديس أنطونيوس» و«التربية العاطفيّة» و«بوفار وبيكوشيه». هكذا، وشيئاً فشيئاً، كانت الملاحظات المأخوذة من الكتب تتراكم، وسرعان ما تملأ عدداً ضخماً من الدفاتر. كما كان يستنطق أشخاصاً ذوي اطلاع، ويذهب إلى المكتبة العامة لكي يطلع على الرسزم بالحفر ويفحصها، ثمّ يجوب الريف ويرجع منه محملاً بالوثائق المتعلّقة بالأماكن التي كان سيضع فيها شخوصه. كلّ ذلك كان يزيد من ضخامة الملاحظات. ولكي نشكّل صورة عن وعيه حينذاك، يكفي أن نذكّر بأنّه، قبل كتابة «التربية العاطفيّة»، كان قد اطّلع على



مجموعة «شاريفاري»<sup>(1)</sup> Charivari برمتها، وذلك بغية النفاذ إلى ذهنية الصحافة في عهد لويس فيليب Louis-Philippe؛ فمن مفردات هذه المجموعة خلق شخصية هوسونيه Hussonet. كما يمكنني ذكر عشرين مثلاً عن ذلك الوعي الذي دفع به فلوير إلى حدّ الهوس. وفي النهاية، كانت كدسة الملاحظات تلك تطغى وتفيض، إذ كان بحوزته جميع تلك الوثائق، أو كان يتوقّف عن تجميعها بحكم الإنهاك ونفاد صبره؛ إذ كان يمكن لبحوثه أن تتواصل بسبب من تدقيقه الدائم. ثم تأتي ساعة يشعر فيها بأن لحظة الكتابة، وفقاً لتعبيره هو، قد حلت. حينئذ، يكون عليه الدخول في عمله الصعب. وهنا تكون بداية عذابه.

عليّ أيضاً التذكير بأنه كان يتظاهر بازدراء تلك الملاحظات، ما إن ينتهي من تجميعها. فالملاحظات التي أخذها، على سبيل المثال، قبل أن يكتب «بوفار وبيكوشيه»، شكّلت رزمة معتبرة، جبلاً من الأوراق المتكّومة، كُنّا نراها فوق مكتبه في سنواته الأخيرة. كانت تنطوي على مادة كافية لكتابة عشرة مجلّدات. وغالباً ما كان يقوم باختزال صفحة بكاملها من تلك الملاحظات إلى جملة واحدة. فهي لم تكن تشكّل سوى مادة خام، كان عليه استخلاص جوهرها. لذا يمكننا فهم أيّ عمل مرعب، وأيّ جهد كان عليه بذله لكي يتوصّل إلى تلك الخلاصة، لا سيّما وأنّه كان يرغب في أن يكون ذلك بلغة مبرمة. وحينها تغدو اللغة كلّ شيء، ولا تبقى من أهميّة للملاحظات. ويمكن القول إنّه كان لا يعبأ بإنسانية شخوصه، وذلك من أجل الانغمار في بلاغة قاسية كان قد ارتضاها لنفسه. فكما كان يردّد، أن يكون المرء دقيقاً، فلا يمرّر أيّ خطأ، هذا يعني أن يكون نزيهاً أمام الجمهور. ذلك كان بديهياً عنده. فالعقول

(1) تعني هذه المفردة الفرنسية «صخب»، «ضوضاء»، «غوغاء»، «جلبة»، ولكنها هنا اسم الصحيفة المذكورة، وهي هجائية وساخرة، بقيت تصدر بين 1832 و1937.

الرديئة وحدها هي التي تتكلم عما تجهله. وإذا ما ألحنا في مساءلته، كان يصرخ أنه لا يكثرث، في العمق، بالحقيقة، وأنه لا بد أن يكون المرء مريضاً مثله حتى يشترط الحاجة الغبية إلى الدقة، وأن الشيء الوحيد المهم والأبدى تحت الشمس هو صنع جملة جيدة.

وحينما يشرع بتحرير مادته، كان يبدأ بالكتابة بوتيرة سريعة إلى حد ما، ينجز مقطعاً من الحكاية بكامله، خمس صفحات أو ست في أعلى تقدير. وعندما تقاومه أحياناً مفردة ما، يترك لها فراغاً أبيض. ثم يعود ويتناول ذلك المقطع ثانية، وهذا ما كان يأخذ منه أسبوعين أو ثلاثة، وأحياناً أكثر، أي أنه يقوم بعمل مشبوب على الصفحات الخمس أو الست تلك. ذلك أنه كان يرغب في بلوغ تلك الصفحات كلها النهائي، ويمكنني التأكيد على أن الكمال الذي كان ينادي به ليس بالشيء السهل. فهو يزن كل كلمة، لا من أجل التأكد من معناها فحسب، وإنما من ناحية انسجامها مع غيرها من المفردات أيضاً. كما لم يكن تحاشي التكرار، والابتعاد عن المفردات المسجوعة والقاسية الوقع لتشكّل سوى الجانب البارز من العمل. إذ بلغ به الأمر إلى حدّ رفض أن تتكرّر مقاطع كلمات بذاتها في جملة واحدة؛ وغالباً ما كان يضايقه حرف بعينه، وبالتالي يدفعه إلى البحث عن كلمات أخرى، لا تنطوي على ذلك الحرف؛ أو أنه يشعر بالحاجة إلى عدد معين من الرءات مثلاً، لكي يشيع جرسه في عبارة برمتها. فهو لم يكن يكتب للعيون التي ستقرأه في حرارة الموقد، بل لذلك القارئ الذي يُنشد ويطلق عباراته بصوت جهوري؛ لا بل يمكننا القول إن كلّ منهجه الكتابي يكمن في هذه النقطة. فلكي يختبر عباراته، كان يزعمق بها، وحيداً خلف طاولته، وما كان يبلغ مرامه إلا بعد أن تكون قد مرّت بما كان يدعو «المزعمق» Le gueuloir، ترافقها الموسيقى التي اختارها لها. في كرواسيه، كان هذا

المنهج معروفاً، إذ كان فلوير يطلب من الخدم عدم الاهتمام إذا ما سمعوا سيدهم يصرخ، ولم يكن أحد في الشارع ليتوقف لسماع صراخه ما عدا بعض البرجوازيين، وذلك بحكم الفضول، كما كان العديد منهم يدعونه «المحامي»، ظناً منهم أنه كان يتدرّب على المرافعات البليغة. من وجهة نظري، لا أكثر تمييزاً له أكثر من تلك الحاجة للتناغم. ولن يعرف المرء أسلوب فلوير إذا لم يكن قد زعق مثله بعباراته. ذلك أنّ هذا الأسلوب لم يصنع إلا لكي يقوم المرء بإنشاده. فالنغم الصوتي للكلمات ورحابة الإيقاع يبيان الأفكار قوّة مدهشة، وذلك عبر سعة الامتداد الغنائيّ تارةً، والتعارض الهزليّ تارةً أخرى. هكذا برع فلوير في الكلام عن الحمقى، بطريقة تشبه هدير أرغن يسحقهم.

لا أستطيع هنا الإيجاء ولو بفكرة واحدة عن تدقيقاته المرتبطة بالأسلوب. ذلك أنّ شيئاً كهذا يتطلّب النزول في التفاصيل الأدقّ للغة. كما كان نظام الترقيّن<sup>(1)</sup> عنده يحتلّ أهميّة أولية. فهو كان يرغب في الحركة واللّون والموسيقى؛ وهذا كلّه عبر مفردات القاموس الخامدة، التي كان عليه أن يجعلها تحيا. ومع ذلك، لم يكن نحوياً، فلم يكن يتراجع أمام خطأ ما، إذا ما كان بمقدور ذلك الخطأ منح جملة مزيداً من الجلاء وجعلها أكثر رنيناً. من جانب آخر، كان يحاول كلّ يوم الوصول إلى التقشّف في اللغة، وإلى المفردة النهائية، لأنّ الكمال عدوّ الغزارة السيّالة. وكنت غالباً ما أفكّر، دون أن أقول له ذلك، في أنّه كان يعيد القيام بعمل بوالو<sup>(2)</sup> Boileau على لغة الرومنطقيّين، المكتنّزة بالتعابير وأبنية الكلام الجديدة.

(1) نظام الترقيّن punctuation هو ترتيب الفواصل والنقاط بين الكلمات لتنسيق العبارات المكتوبة والمساعدة على فهمها.

(2) نيكولا بوالو Nicolas Boileau (1636-1711): شاعر وناقد فرنسيّ عُرف بقصائد ساخرة ورسائل في الأسلوب منها منظومته الشهيرة «الفنّ الشعريّ» *Art poétique*.

كان يشلّ نفسه ويجعلها عقيمة، وانتهى به الأمر إلى الخوف من الكلمات، إذ كان يقلّبها بهائة طريقة، ويرمي بها جانباً إذا لم تكن قادرة على إدخال فكرته على الصفحة التي يكتبها. وذات يوم أحد، وجدناه ناعساً وقد هذه التعب. ففي عشية ذلك اليوم، بعد الظهر، كان قد أنهى صفحة من «بوفار وبيكوشيه»، وكان مغتبطاً بها تماماً، وذهب لتناول العشاء في المدينة، بعد أن قام باستنساخها على ورق هولنديّ كبير القطع كان يستخدمه آنذاك. وحينما عاد إلى داره، في منتصف الليل تقريباً، وبدلاً من الذهاب إلى سريره، رغب في إعادة قراءة تلك الصفحة. لكنّه بقي مندهلاً، لأنّه عثر على تكرار كان قد أفلت منه، على مسافة سطرين. ومع أنّه لم يكن هناك من مدفأة في مكتبه، والجوّ بارد تماماً، أصرّ على التخلّص من ذلك التكرار. ثمّ لاحظ كلمات أخرى لم ترقّه، لكنّه كان عاجزاً عن تغييرها كلّها، لذا كان مرغماً على الذهاب إلى سريره، يائساً. وفي السرير، كان من المستحيل عليه أن يغفو، فرجع ثانية إلى تلك الصفحة، وهو يفكّر بتلك الكلمات الشيطانية. وفجأة عثر على تصويب صحيح، جعله يقفز على الأرض فرحاً، ثمّ أعاد إشعال شمعته، وعاد بقميص النوم إلى مكتبه لكي يكتب العبارة الجديدة. بعد ذلك، دسّ بنفسه وهو يرتعش من البرد تحت غطائه. ولثلاث مرّات، كان يقفز ويشعل شمعته من جديد، لكي يغيّر موضع مفردة أو ليضيف فاصلة. وفي النهاية، ولأنّه لم يكن بإمكانه المواصلة على هذا النحو، بسبب من تحكّم شيطان الكمال ذاك به، جاء بالصفحة إلى سريره، وغطّى أذنيه بوشاحه وتدثّر جيّداً بغطائه، وظلّ على هذه الحال حتّى الصباح وهو يعالج صفحته، التي نخرها من كثرة التشطيبات التي ألحقها بها. تلك كانت طريقته في العمل. كلّنا يتملّكنا مثل حالات الهيجان هذه؛ بيد أنّ حالات هيجانه هو كانت تلاحقه من أوّل كتبه حتّى آخرها.

حينما كان يجلس وراء مكتبه، أمام صفحة من صياغته الأولى لأحد نصوصه، كان يضع رأسه بين راحتي يديه، ويبقى للحظات يتأمل تلك الصفحة، وكأنه يقوم بتنويمها مغناطيسياً. كان يدع قلمه يسقط من يده، ويبقى صامتاً، منغمراً وضائعاً في بحثه عن كلمة هربت منه أو صيغة لم يتمكن من القبض على آلياتها. يقول تورغنيف، الذي رآه مرّة في هذه الوضعية، أنّ حالته تلك تدفع المرء إلى التعاطف معه. كما لم يكن ينبغي ازعاجه، مع أنّ صبره يظلّ، في لحظة كهذه، ملائكياً، هو الذي قلّمَا يصبر في العادة. كان رقيقاً دائماً مع اللغة، لا يلجّ عليها ولا يتلفظ بلعنات، بل يظلّ محتفظاً بحالة الانتظار حتى تأتيه طواعية. ومراراً قال إنه يظلّ يبحث عن بعض المفردات طيلة أشهر.

ذكرت قبل قليل اسم تورغنيف. في يوم ما، كنت شاهداً على مشهد أنموذجي. كان تورغنيف، الذي يكنّ لمريميه Mérimée حبّاً واحتراماً كبيرين، يرغب في أن يشرح له فلوير لماذا كان يعتبر مؤلّف «كولومبا» *Colomba* كاتباً رديئاً. بدأ فلوير بقراءة صفحة من مريميه؛ وكان يتوقّف عند كلّ سطر، ليحتجّ على تكرار اسمي الوصل «ما» و«الذي»، ولكي يعلن عن سخطه حيال التعابير الجاهزة، مثل «أخذوا سلاحهم» أو «أمطرها بالقبّل». فتنافر الأصوات بين بعض المقاطع، وجفاف نهاية العبارات والتنقيط غير المنطقي كانت كلّها تغضبه. أثناء ذلك، ظلّ تورغنيف يفتح عينيه على سعتهما من الدهشة. فمن الواضح أنّه لم يكن يفهم ذلك، وقال إنه ليس هناك من كاتب، في أيّة لغة، بلغ مثل تلك الرهافة التي يطالب هو بها. ففي وطنه، روسيا، لا وجود لشيء كهذا. ومن ذلك اليوم، كلّما سمعنا نتحدّث عن «ما» وعن «الذي»، كان يتسم؛ وكان يقول إنّنا على خطأ إذ لا نستخدم لغتنا عفويّاً، فهي واحدة من أكثر

اللغات وضوحاً وبساطة. وأنا أوافقه الرأي، لأنّ دقّة أحكام تورغنيف تدهشني دائماً؛ وقد يكون مرّة ذلك إلى أنّه كان ينظر لنا، كأجنبيّ، من مسافة وبتجرّد.

سأستشهد مرة أخرى بعبارة كتبها فلوير منذ وقت قريب إلى أحد أصدقائه: «لقد أحببت كثيراً بلزك، لكنّ رغبتني في الكمال أبعدتني تدريجياً عنه». ذلك هو كلّ فلوير. إنني أجمع هنا ملاحظات، ولست بصدد مناقشة نظرية أدبية. لكنّي، وبالرغم من ذلك، أرغب في أن أضيف أنّ هذه الرغبة في الكمال، عند هذا الروائيّ، كانت مرضاً أنهكه وشلّه عن الحركة. فإذا ما تابعناه بحذر، من زاوية النظر هذه، من «مدام بوفاري» حتّى «بوفار وبيكوشيه»، فسنجد منغمراً، شيئاً فشيئاً، في الشكل، وبالتالي فقد تقلص قاموسه، واستسلم أكثر فأكثر إلى الإجراءات اللغويّة، وراح يضيّق إنسانية شخوصه. صحيح أنّ هذا منح الأدب الفرنسيّ أعمالاً رائعة بكماها. لكنّ ثمة حزناً يتولّد لدى المرء وهو يرى موهبة مقتدرة كموهبته تكرّر الأسطورة القديمة عن حوريات البحر اللواتي يتحوّلن إلى حجارة. وبالفعل تحوّل فولير، بصورة بطيئة، من أعلى رأسه حتّى أخمص قدميه، إلى تمثال من المرمر.

كنت أثير هذا التساؤل أحياناً أمامه، لكن بحذر، ذلك أنّي كنت أخشى أن أحزنه. فالنقد كان يقلقه. ولذا لم يكن يطرأ على بال أحد، عندما كان يقرأ لنا صفحات من أحد كتبه، أن يناقشه، خوفاً من جعله يمرض. كنت ألاحظ أنّه ما إن يشرع بملاحقة «ما» و«الذي» حتّى ينسى أداة العطف «et»؛ وهكذا يمكن العثور لديه على صفحات كاملة تخلو من هذه الأداة، في حين يكون تفادى فيها «ما» و«الذي» تماماً. أريد القول من ذلك إنّ الفكر المنشغل بتحريم صياغة قائمة في صميم اللغة يقذف

بنفسه نحو صيغة أخرى، لا يحاذرها، فيفرط في استخدامها. ففي هذه الطهرانية اللغوية، يدخل جانب كبير من النزوة الشخصية. لكن، أكثر ما قلته آنفاً، كان من العبت محاولة إقناع فلوبير. فالشخص الذي غالباً ما يقضي يومه بكامله وهو يعمل على عبارة واحدة، والذي يعتقد أنه وضع فيها أفضل ما لديه، لا يمكنه التخلي عن عبارته تلك إكراماً لملاحظة بسيطة. كان فلوبير يرفض، إذن، أن يصحح، لا سيما وأنّ تصحيح مفردة واحدة كان يعني عنده انهيار صفحة بكاملها. كلّ مقطع من كلمة له أهميته المتفرّدة في نظره، وله لونه وموسيقاه. ففكرة زحزحة آية فاصلة عن مكانها كانت تفرعه. وذلك ما كان مستحيلاً، ولا يبقى من وجود لعبارته. وحين قرأ علينا «قلب بسيط» *Un cœur simple*، التمسنا منه أو رجونا حذف الجملة المتعلقة بالبيغاء المسماة «لولو»، التي تعاملت معها فليسيته Félicité باعتبارها الروح القدس: «من أجل الإعلان عنها [نهاية الطوفان]، لم يختر الرب يمامة، لأنّ هذه البهائم غير ناطقة، بل اختار بالأحرى أحد أسلاف لولو «Loulou». ذلك أنّ شيئاً كهذا بدا لنا منطوياً على رهاقة في الملاحظة، لا يمكن للملكات الذهنية لخادمة عجوز الارتقاء إليها. بدا فلوبير متأثراً تماماً بما قلناه، ووعدنا بالنظر في القضية، فالأمر لم يكن يتطلّب منه سوى شطب تلك العبارة. لكنّه لم يفعل، ربّما لظنّه أنّ ذلك سيضرّ بالعمل بكامله.

من الطبيعي أن تحتلّ تلك المخطوطة، التي أنهاها بمثل ذلك الجهد، أهمية خاصة في نظره. ولم يكن هذا مجرد غرور، بل أمر يتعلّق بالاحترام والإيمان بالعمل، الذي كلّفه الكثير من العناء، والذي وضع نفسه بكاملها فيه. كان يجعل نسخة أخرى منها تُهبأ، ويقوم بتدقيقها ثانيةً بعناية؛ وكانت تلك النسخة هي التي تُرسل إلى المطبعة. من المؤكّد أنّنا

سنعثر بين أوراقه على كلِّ مخطوطاته الأصلية، المكتوبة بخطِّ يده، والتي كان يختار لها نوعية الورق أيضاً، ورقاً صلباً ودائم البقاء، وذلك ضمن تفكيره بأن يترك للأجيال اللاحقة نصّاً مضبوطاً. أما النسخة التي كلف سواه بوضعها، فكانت في رأيه تفصله عن عمله، فيقرأه كمثّل غريب، ولا يعود يشعر بأنّ ذلك كتابه، وبالتالي يتعد عنه دون معاناة. لكن لو منح مخطوطته، تلك التي كان قد اشتغل عليها بشغفٍ لوقت طويل، لبدت له وكأنّها قطعة منزوعة من جسده. وقبل أن يسلم النص إلى المطبعة، كان يروقه قراءة مقتطفات منه، في بيوت أصدقائه. كانت تلك القراءات بمثابة احتفالات. كان يقرأ بطريقة جيّدة، وبصوت إيقاعيّ منغم، يلقي عبره بجمله وكأنّه يقوم بتلاوة، وتظهر موسيقى الكلمات بشكل رائع، لكنّه لا يمثلها تمثيلاً، ولا يمنحها فروقاً تفصيليّة ولا مقاصد خفيّة. سأطلق على ذلك اسم الإلقاء الغنائيّ، الذي لديه عنه نظرية كاملة. وحين كان يقرأ المقاطع القويّة، أي عندما يصل إلى التأثير النهائي، كان ينفخ صوته ويدفعه إلى حدّ الانفجار الرعديّ، الذي يجعل السقف يهتزّ. لقد سمعته وهو يُنهي بمثل هذه الطريقة قراءة «أسطورة القديس جوليان لوسبيتالييه» عبر ضربات صاعقة حقيقيّة ومؤثّرة تماماً. ثمّ كان طبع الكتاب قضيّة بالغة التعقيد. كان فلوير متشدّداً تماماً في ما يتعلّق بأمر الطباعة، وكان يقول إنّه ليس هناك في باريس طباع واحد يمتلك الخبر المناسب. كما كان يشغله أمر الورق؛ إذ كان يرغب في أن يطّلع أولاً على نماذج منه، ويخلّق مصاعب عديدة، كما كان شديد القلق على لون الغلاف ويحلم أحياناً بمقاسات غير مستعملة. بعد ذلك، كان يختار بنفسه حروف الطباعة. أمّا بالنسبة لكتاب «تجربة القديس أنطونيوس» فقد اشترط طريقة معقّدة في ترتيب الحروف، وطالب بثلاثة أنواع منها،



ولم يصل إلى مبتغاه إلا بمشقة كبيرة. تنبع كل أشكال العناية المدققة تلك، كما أسلفت، من احترامه للأدب، ولعمله بصورة خاصة. وأثناء عملية الطباعة، كان يظّل قلقاً، مع أنه لم يكن يصحح التجارب المطبعية، وإنما يكتفى بإعادة قراءتها من زاوية ترتيب الحروف، ذلك أنّ العمل كان يبدو له حينها ناجزاً وصلباً كالبرونز، وقد منحه كل ما يقدر عليه من الكمال. غير أنّ قلقه كان يتواصل في ما يتعلّق بالجانب الماديّ، إذ كان يكتب في اليوم الواحد رسالتين إلى الطّباع والناشر، كما كان يخشى أن يكون ثمة تصويب قد أفلت منه، وكان الشكّ يقبض عليه أحياناً بقوة، ويرغمه على ركوب عربة والذهاب إلى المطبعة، لكي يتأكد إن كانت فاصلة ما في مكانها الصحيح. وفي النهاية يظهر الكتاب، فيرسله إلى أصدقائه، متّبِعاً قائمة من الأسماء المختارة بعناية، كان يشطب منها أسماء أولئك الذين لم يشكروه من قبل. كان الأدب في نظره وظيفة سامية، الوظيفة الوحيدة المهمة في العالم. وبالتالي كان يطلب من الآخرين احترام الأدب. وكان بغضه للأفراد متأتياً من عدم اكتراثهم بالفنّ، ومن ارتياهم الصامت وخوفهم المبهم من الأسلوب المتقن والمتألق. حينذاك، كان دائماً ما يردّد، بصوته المهول، عبارة: «كره الأدب! كره الأدب!»؛ وكان يعثر على تلك الكراهية في كلّ مكان، وعند السياسيّين أكثر ممّا عند البرجوازيّين.

ذلك هو غوستاف فلوبير كما أراه عبر ذكرياتي، الكاتب الرائع، والمنطقيّ المليء بالتناقضات. لقد منح نفسه كلّها للأدب، إلى حدّ أن لم يكن عادلاً حيال الفنون الأخرى، التي كان يدعوها بنوع من الازدراء «الفنون الثانوية»، كالرّسم والموسيقى على سبيل المثال. لم يكن يتمتّع بأيّ حسّ نقديّ إزاء الرّسم؛ إذ لم يتحدث معنا أبداً عن اللوحات، كما كان يعترف بجهله فيها، ولم أره يتحمّس قليلاً إلاً للوحات غوستاف

مورو Gustave Moreau، الذي كان يشتغل كثيراً على موهبته، وذلك ما جعله قريباً منه. وحينما كتبنا نقترح عليه أن يجعل رسوماً ترافق أحد كتبه، كان غضب عنيف يستولي عليه، ثم يقول إنه وحده من لا يحترم نثره يسمح بوضع صور توسخ النص وتدمره. ولم يستسلم لذلك إلا مرة واحدة، وضمن ظرف خاص تماماً: نتذكر أن مجلة «الحياة الحديثة» قد نشرت مسرحيته الغرائبية «قصر القلوب» مصحوبة ببعض الرسوم؛ لكنّه ندم فيما بعد على ما سماه جنبه، ثم كتب رسائل غاضبة، وغير راضية عن تلك الطبعة، التي كانت واحداً من أحزانه الأخيرة. ولم يكن يرغب في أن يرسم أحدهم صورة شخصيته له، وكان يعارض ذلك حتى نهاية حياته؛ ومع ذلك، فلئن لم يكن لدينا أيّ بورترية بالزيت له، فلدينا بعض صورته الفوتوغرافية، التي طلب صنعها من أجل سيّدة، في لحظة من لحظات ضعفه. والرسم الذي نشرته «الحياة الحديثة»، والذي قام به ليفار Liphart، عن صورة فوتوغرافية له، يشبهه تماماً. كان أصدقاء فلوير القدامى يقولون، مازحين، إن رفضه لرسم صورة شخصيته له لم يكن إلا غنجاً. كانت طلعتة جميلة، كما يبدو؛ لكنّه أصبح أصلع مبكراً، فكان ييدي ندماً على فقدانه لخصلات شعره، ويسمّي نفسه شيخاً هرمًا، بذلك الحماس للوسامة الذي كان جيل 1830 يتحلّى به. غير أنّ ذلك الحماس لم يعد يؤثّر فينا اليوم، ولذا لا نفهمه. كان غوستاف فلوير، بضخامة جسده، وجبهته الواسعة، وشاربيه السميكين، اللذين يغطيان فكّيه القويّين، يجسّد لنا شخصيّة الكاتب والمفكر العظيم.

قبل أن أختتم، سأقول كلمة تتعلق بحادثة دقيقة نوعاً ما، قد يستغلّها خصومه في وقت لاحق. عندما تخلّى فلوير بكلّ نبل عن كلّ ثروته، لإنقاذ زوج ابنة شقيقته، لاحظ أصدقاؤه أنّه كان قلقاً وحائراً تماماً، ثم

سعى الجميع لتهدئته، وذلك بعثورهم على بعض المصادر التي قد تعينه. فكّر البعض منهم بوظيفة أمين للمكتبة العامّة. في البداية، كان يرفض ذلك بقوّة. لكنّهم واصلوا الإلحاح عليه لأسابيع طويلة، حين كان يرقد في سريره، وقد كُسرت إحدى ساقيه، ثم ذهبوا إلى كرواسيه لكي يدفعوا به نحو حسم أمره. في باريس، كان الوزير قد هيأ مرسوم تعيينه. وهكذا تلقى غوستاف فلوير، أثناء الأشهر الثمانية عشر الأخيرة من حياته، إعانة مقلّعة من الدولة بقدر ثلاثة آلاف فرنك.

ولم يكن عليه أيّ دين آخر حيال البلد. فهو لم يكن عضواً في الأكاديمية الفرنسية وما كان سيكون عضواً فيها أبداً، وذلك للسبب البسيط التالي ألا وهو رفضه ترشيح نفسه لها. كلّ فكرة انضمام إلى أية جهة كانت تفزعه. في عام 1866، كان الإمبراطور قد علّق وسام الدولة على صدره. لكنّه فيما بعد، في 1871، نزع ولم يعد يحمله. وعندما كتنا نسأله عن ذلك، كان يردّ علينا قائلاً إنّهم قلدوا السيّد فلاناً، واحداً من الخبثاء، بذلك الوسام، ولذا لن يحمله هو ما دام ذلك الوغد يحمله<sup>(1)</sup>. من وجهة

(1) كتب لي السيّد موريس صاند Maurice Sand بهذا الصدد رسالة أقتطف منها الأسطر المهمّة التالية: «ما ترويه عن ذلك الوسام صحيح تماماً، وكان نزع فلوير للشريط الأحمر قد تمّ في نوهان Nohant، أمامنا، في 1874، عند تناول وجبة غداء، بعدما تلقى خير تسلّم أحدهم وسام جوقة الشرف. لقد أسقط في فنجان قهوته كلّ شيء، سيجاره ووسامه وزرّ الوسام واستسلم لواحدة من نوبات غضبه التي تحدّثت عنها. وفي صباح اليوم التالي، لم يعد يفكر بذلك. أمّا الوسام فبقي في قعر فنجان قهوته، ولم أره بعد ذلك». ينبغي أن أضيف أنّ أحد أصدقائه أكّد لي أنّ فلوير قال له إنّ نزع عن صدره ذلك الوسام عندما سمع بوفاة نابليون الثالث، ولأسباب عاطفية ومعقّدة تخصّه. بالنسبة لمن عرف فلوير، كلا الروايتين ممكنة، كما أنّهما يمكن أن تتوافقا. وقد قيل لي أيضاً إنّهُ لم يقبل بذلك الوسام إلاّ نزولاً عند رغبة والدته، التي كانت متوقّفة عندما كفّ عن حمله. كلّ ذلك منسجم: غضبه في نوهان، ووفاة الرجل الذي قلّده إياه، وأمه التي لم تعد يؤلّمها قراره الصادر عن نوبة غضب. لكنّ مهمما تكن الأسباب، أظنّ مقتنعاً بأنّه إذا كان قد تشبّث بموقفه فيما بعد فهو لم يقم بذلك إلاّ بسبب شعوره بكرهياته الشرعيّة (إميل زولا).

نظري، كان فلوبير، بغروره الشرعيّ، متألماً بصورة خاصّة من حقيقة أنّه لم يكن يحمل سوى وسام برتبة فارس، فيما كان غيره، من أولئك الذين لا يتمتّعون بمستواه الأدبيّ، قد قلدوا وساماً برتبة ضابط، لا بل حتّى برتبة قائد؛ لذلك كان يفضل التنحّي جانباً، عوضاً عن قبوله بمراتبه كهذه. ومع ذلك، كان يشعر بالجانب الضعيف في موقفه. ففي وليمة عشاء، في بيت أحد أصدقائنا المشتركين، دار النقاش حول رفضه العنيد لحمل ذلك الشريط الأحمر، وقال له أحد البرجوازين الحاضرين هناك بصراحة إنّه إذا كان لا يرغب به، ما كان عليه قبوله. وذلك ما دفع به إلى السقوط في واحدة من حالات غضبه، التي يبدو أنه لم يكن يتحكّم بها، والتي كانت تُغضب الجميع، لا سيّما حينما تحدّث أثناء تناول الطعام أو خلال أمسية. لكن ألا يشكّل ذلك واقعة غريبة وملیئة بالتعاليم؟ فما نحن أمام كاتب عظيم كان وسيبقى مجدداً لفرنسا، رجل منح نفسه بكاملها لحبّ بلده، ولم يعرف بلده كيف يجازيه إلا بوضع وسام على صدره؛ وسام لا بدّ أن ابتداله ولا عدالته المراتبيّة قد جرحا إحساسه بعقريّته. ولذا فضّل أن يستعيد منزلة مواطن عاديّ، وحينما توفيّ، لم يكن أيّ شخص، ولا أيّ شيء، كان غوستاف فلوبير.

## الأخوان غونكور<sup>(1)</sup>

من المفيد أن نفحص، أولاً، ما الذي كانت عليه الرواية عندنا قبل عشرين عاماً. فهذا الشكل الأدبي، الحديث أساساً، البالغ المرونة والسعة، والمطاوع لكل أنواع العبقرية، كان يومذاك قد تلقى وهجاً لا يمكن مضارعتة، بفضل أعمال ثلثة من الكتاب. كان لدينا فيكتور هوغو، ذلك الشاعر الملحمي، الذي كان يطوّع النثر بضربة من إبهامه القوي، إيهام النحات. كان ينقل لنا انشغالات عالم الآثار والتاريخي والسياسي، ومكّن صفحات رائعة من الانبثاق من مجمل تصوّراته المتعدّدة المسارب. وكانت كلّ واحدة من روايته ضخمة، تجمع الشعر إلى المعالجة الاقتصادية والاجتماعية، وإلى التاريخ والفرنطازية (الأدب العجائبي). وكان لدينا أيضاً الكاتبة جورج صاند، وهي عقل يتمتّع بالوضوح الناجز، كاتبة لا تكلّ، تكتب بلغة موفّقة وصحيحة، كما قدّمت أطروحات تجري في بلد المخيلة والمثال، ولقد حازت شغف ثلاثة أجيال من النساء، ولم يشخ منها سوى أكاذيبها. كذلك كان لدينا الكسندر دوم، هذا الحكّاء الذي لا ينضب معينه، والذي لم يخدم حماسه أبداً؛ عملاق الحكايات الحيّة المظفورة بإحكام وسرعة، عملاق ببراءة طفل، أسند لنفسه، كما يبدو، مهمّة تسلية ملايين القراء؛ وهو أيضاً ذلك الكاتب الذي انساق إلى الكّم، وتغافل عن النوعية الأدبية، وكان يقول ما يريد قوله كأنه يتكلّم مع صديق

(1) عنوان الدراسة الأصلي هو «إدمون وجول دو غونكور» Edmond et Jules de

وهو أمام مدفأته، بما ينطوي عليه النقاش من عفوية؛ لكنه ظلّ محتفظاً بذلك المدى، وبشراء الحياة ذاك، اللذين جعلنا منه كاتباً كبيراً، بالرغم من نواقصه. كما كان هناك مريميه، هذا الشكّك حتّى النخاع، والذي اكتفى بأن يكتب من وقتٍ لآخر دزينة من الصفحات الجالقة والمرهفة، كانت كلّ كلمة فيها بمثابة سنان من الفولاذ مشحوذ بعناية. كان لدينا ستندال، الذي أظهر ازدراءه للأسلوب، والذي كان يقول: «في كلّ صباح، أقرأ صفحة من القانون المدنيّ لأكتسب نبرة في الكتابة»؛ ستندال الذي تجعلنا أعماله نرتجف، عبر كلّ تلك الأشياء الغامضة والمرعبة التي يرغب المرء في رؤيتها فيها. لقد كان ماهراً في المعاينة، ومحللاً نفسانياً متحرّراً من هموم التأليف، ويعلن عن كراهيته للفنّ. أمّا اليوم، فما عدنا نرتجف أمامه، وننظر إليه باعتباره أبا بلزك. وكان لدينا بلزك نفسه، معلّم الرواية الحديثة؛ وأنا أسمّيه في النهاية، لكي أختتم اللائحة باسمه؛ فهذا الكاتب قد استولى على الزمان والمكان، وشغل كلّ بقعة تحت الشمس، بحيث كان على تابعيه، أولئك الذين اقتفوا أثر قدميه الواسع، البحث طويلاً قبل أن يعثروا على بضع سنابل يمكن التقاطها. كان بلزك قد سدّ كلّ الدروب بشخصيته العظيمة؛ فنّ الرواية كان بمثابة فتح شخصيّ له؛ وما لم يكن قادراً على القيام به، أشار إليه، بطريقة ما زلنا نحاكها بالرغم من كلّ شيء، وخصوصاً عندما نظنّ أنّنا نقلت من قبضته. إذ ليس هناك اليوم من روائي لا يحمل في شرايينه بضع قطرات من دم بلزك.

هؤلاء هم المعلّمون. كانوا كثيرين، وتقاسموا فيما بينهم إلى هذا الحدّ إمبراطورية الأدب والتّقسّ الملحميّ والمثل الأعلى والمختلة وحسّ المعاينة والواقع بحيث بدا متعذراً شقّ درب جديد إلى جانب الدروب التي شقّوها. فالرواية بدت وكأنّها قد منحت كلّ ما كان في مقدورها

أن تمنحه. فكان من المحتم أن يكرّر الروائيون أنفسهم. وبالفعل، كثير المقلدون، فلم يكن بمقدور أيّ روائي، حتى ضمن الحقل الذي حرّته وأخصبه بلزك، الحصول على قطعة أرض وحصاها وفقاً لرغبته. حينئذ، أي في اللحظة التي اختفى فيها أمل الولادة من جديد، انبثقت مجموعة من الروائيين الذين يتمتعون بأصالة غير مسبوقه، وكانت أعمالهم بمثابة ازدهار للعشرين عاماً الأخيرة من حياة أدبنا. الأرجح أنّ هؤلاء الكتاب هم الأبناء المباشرين لللائحة الآباء الذين أشرت إليهم قبل قليل. فهم ينحدرون مباشرة من بلزك، ومنه يستمدون أدواتهم التحليلية؛ ومن فيكتور هوغو يستعيرون الإدراك الثوريّ للألوان. فلو لم يكن أسلافهم هؤلاء قد عاشوا فلربّما ما كانوا سيولدون؛ فهم يمثلون بالضرورة استمراراً لسابقيهم. لكنّه، وبالرغم من ذلك، تفتحّ جديد؛ فالشجرة، التي ظننا أنّها استنفدت نسغها، ما زالت تحتفظ، في الذروة من جذعها، ببراعم وأزهار. وهكذا أصبح لدينا ثمار جديدة تتمتع بطعم شهّي. ولم تكن تلك فواكه لقيطة، قديمت من خارج المواسم، ضامرة ويابسة؛ بل جاءت بالعكس بمزيد من الرهافة في اللون والعطر والمذاق. وبفضل نتاج غزير كهذا، تبدو كلّ الآمال ممكنة اليوم.

يشكّل الروائيون الذين أتحدّث عنهم مجموعة صغيرة ومتلاحمة. ولا أنوي القيام بمقارنة فيما بينهم. تكفيني الإشارة إلى أنهم تمكّنوا، في ظروف فاقه استثنائية، من منح الرواية حياة جديدة ومفعمة. لقد أطلقت عليهم شتى الأسماء، كالواقعيين، والطبيعيين، والمحلّلين، والفيزيولوجيين، لكن دون أن تتمكّن واحدة من هذه المفردات من تحديد منهجهم الأدبيّ بدقة؛ وذلك لا سيّما وأنّ لكل واحد منهم سماته الخاصّة. من جانب آخر، ما أحاول الآن القيام به هو فقط فصل الأخوين غونكور عن المجموعة،

وذلك بغية دراستهما وحدهما، ولكي أصوّر، عبر حالتها الشخصية، لحظة من لحظات أدبنا برمته.

لقد منحنا الأخوان غونكور، من جانبها، إحساساً جديداً بالطبيعة. تلك هي ميزتها الخاصة. فهما لا يحسّان بذات الطريقة التي بها كنّا نحسّ قبلها، ويمكن لحساسيتها المفرطة برهافتها مضاعفة أصغر الانطباعات. فما كانا قد رأياه، يعيدان تقديمه عن طريق التصوير والموسيقى، مهتزاً، متفجراً ومليئاً بحياة ذاتية. لم يعد المشهد عندهما مجرد وصف؛ بل من تحت الكلمات تولد الأشياء في اللحظة، أو تشهد إعادة بناء كاملة. فهناك، بين الأسطر، استحضار متواصل، سراب يستنهض أمام عيني القارئ واقع الصور. وحتى الواقع نفسه يتمّ تجاوزه هنا؛ ذلك أنّ شغف هذين الكاتبين يخلف ذلك الواقع وراءه وهو يرتعش من حمى الفن. إنهما يمنحان الحقيقة شيئاً من انفعالها المتوقّف. أدنى التفاصيل تنبعث فيها الحياة، وكأنّها تتلقى زلزالاً داخلياً. كما تغدو الصفحات عندهما مخلوقات حقيقية، تفتّح من فرط تعلقها بالحياة. هكذا يتحوّل علم الكتابة نفسه؛ إذ يمسك الروائيان هنا بريشة، بمقصّ، أو يعزفان على آلة موسيقية. ثم إنّ الهدف المنشود لم يعد هو السرد، ولا وضع الأفكار أو الأحداث جنباً إلى جنب، بل إعادة تقديم كلّ شيء من جديد للقارئ، بصورته، بلونه ورائحته، أي بمجموع وجوده. من هنا يتولّد ذلك السحر العجيب، وتلك القوّة في الاستحضار التي كانت قبلها مجهولة تماماً؛ وذلك بفضل منهج يرتبط بالمشهد، ويجعلنا نلمس بأصابعنا جوانب السرد المادية كلّها. كأننا نرى الطبيعة يرويهما راويان، طبيعة حيّة وهائجة، وكأنّ الحصى قد اكتسب عاطفة الأحياء، فيما تمنح الشخوص جزءاً من حزنها أو فرحها للأفاق. ويصبح العمل بكامله



وكأنه ضرب من عُصاب واسع. تلك هي الحقيقة الدقيقة التي أحسّ بها ورسمها فتانان مريضان بفنّهما.

لكي أكون مفهوماً أكثر، ينبغي أن أقول أيضاً إنّ الأخوين غونكور لا يعتمدان أبداً على مخيلة القارئ. فعلى سبيل المثال، في الماضي كان الكاتب يكفي بالإشارة إلى أنّ بطله يتنزّه، مساءً، في إحدى الحدائق، ثمّ ينبغي على القارئ تخيّل تلك الحديقة، والغسق الساقط على ظلالها. أمّا الأخوان غونكور، فيُظهران هذه الحديقة، يتمتّعان بها، وينغمران في نداوة المساء. ولا تتماثل اللذة عندهما مع تلك التي كان يشعر بها الشعراء الوصفيّون القدامى، والمتولّدة من صنع عبارات جميلة ومتقنة. فالبلاغة لا مكان لها في مغامرتها. كما لا يخضع الروائيّان إلّا لتلك الحتميّة التي تفرض عليهما عدم نزع الشخصيّة عن الأشياء المحيطة بهما؛ فهما ينظران إليها في وسطها الخاصّ، في المناخ الذي تسبح فيه بشياها، بضحك وجهها، وضربة الشمس التي تتلقاها، والخلفية المخضرة التي تظهر عبرها، أيّ كلّ ما يحدّها ويخدمها كإطار. يكمن الفنّ الحديث في هذه النقطة: لم نعد ندرس الأفراد باعتبارهم مجرد مواضيع عقلية، مفصولة عن الطبيعة المحيطة بها؛ وإنّما على العكس من ذلك تماماً، صرنا نؤمن بأنّ الأفراد غير موجودين في عزلة تُقصيهم عن بقيّة المشاهد المحيطة بهم، وبأنّ تلك المشاهد التي يتحرّكون عبرها تكملهم وتفسّر وجودهم. وحتىّ أعود إلى المقارنة التي قمت بها قبل قليل، أقول إنّ الأخوين غونكور إذا ما كتبوا بجفافٍ أنّ بطلها يتنزّه في حديقة، فسوف يشعران بأنّ ثمة شيئاً ما ينقصها. ذلك أنّ أحاسيسها أثرى من أن يكتفيا بهذه المعاينة الفقيرة؛ وسيشعران بالخرج من عدم اقتدارهما على قول كلّ شيء، ومن كونها بقياً تحت مستوى ما شعرا به هما نفسيهما عندما تنزّها في حديقة، في المساء،

ذات أصيل دافئ. فهما يشعران، قبل كل شيء آخر، بحاجتهما لإشباع الفنان الذي يحملانه في دواخلهما. حينئذ، يشيران، عبر بضع جمل، إلى الساعة، وإلى الظلال المديدة للأشجار، ورائحة العشب؛ ثم نشعر بأن شخصيتيهما هي إنسان يتحرك فعلاً، ونسمع خطواته على رمل الممر. هكذا سيذكر القراء كل شيء؛ فالمشهد مستحضر أمامهم، ولن تكون لديهم حاجة لخلق ديكور خلف تحركات الشخصية. على هذا الصعيد، أشرت إلى ملاحظة تثير الفضول. فالقراء الذين يتشكون من الإطالة في الوصف، هم بالدقة أولئك الذين لا يتمتعون إلا بحسّ ثقيل ومختلة كسلي؛ وهؤلاء لن يشعروا أبداً بأي شيء، ذلك أنهم رعاجزون عن إعادة بناء المشهد، الذي مرّوا قريبه؛ ولذا يزعمون أنّ الشعراء يكذبون. يتساءلون: هل الليل حقاً بمثل هذه الكآبة؟ هل تنشر جروف نهر مثل هذه الظلال الرائعة؟ هؤلاء عميان ينكرون وجود الألوان. وكلّما كان كاتبٌ متمتعاً بحسّ مرهف وكانت له طريقته الخاصة في الإحساس بالشيء والتعبير عنه، غامر في ألا يكون مفهوماً. ولكي يفهم، ينبغي أن يلاقي طبائع تشبه طبيعته. أما الجمهور العريض، المعتاد على أحاسيس أقلّ تعقيداً بكثير، فهو يتهم مثل هذا الكاتب بغرابة الأطوار والإسراف في البحث. أما الكاتب فغالباً ما يخضع بسذاجة إلى تلك المنظومة العصبية التي تخلق فرادته. والأخوان غونكور هما من أولئك الكتاب الذين يحكم عليهم الجمهور بصورة سيئة، لأنّه لا يوجد بين الجمهور إلا القليل ممن يشعرون بمثلما يشعران به.

ما يدهشني، إذن، في أعمالهما، هو تلك الطريقة الخاصة بالشعور بالأشياء. فهي تدشّن عالماً جديداً. لكن من أجل امتلاك هذا التصوير الفريد للحياة لا بدّ للمرء من تعبير فريد. أصل الآن إلى الأسلوب

الذي خلقاه. فبفضل ذلك الأسلوب بخاصةٍ استحَقَّ تلك المكانة التي يشغلانها ضمن أدبنا المعاصر. لا يكمن مثلها الأعلى في كمال العبارة. فثمة في فرنسا، في اللحظة الحالية، بين الكتاب الرفيعين، ميل نحو الصفاء الخارق. يتفادون تكرار أسماء الوصل من قبيل «ما» و«الذي»، وتصبح كتابة النثر أصعب بكثير من كتابة القصائد؛ وهناك عناية بالغة بموسيقى الجملة، ونحت المفردة؛ وهذا ما يرقى، عند بعض الشبان الذين يقلّدون معلّمهم، إلى حدّ الجنون المعقلن. أمّا الأخوان غونكور فلا يعبان بتكرّر الكلمات؛ وقد عثرت عندهما على تكرار مفردة صغيرة أكثر من ستّ مرّات في صفحة واحدة. كما إنهما قلّما يكثران بتناغم الكلمات، وينضدان حالات الإضافة الواحدة تلو الأخرى، ويشرعان بتعداد طويل للأشياء، وذلك ما يولّد نوعاً من الموازنة الرتيبة. لكنهما يتمتعان بحيوية الأسلوب. فكلّ جهودهما منصّبة على خلق عبارة تكون مثل صورة دقيقة وفورية لإحساسهما. التعبير عمّا أحسّ به، والتعبير عنه في اختلاجه، وفي الصدمة الأولى للرؤية، ذلك هو هدفهما. وهما يبلغانه بشكل رائع.

أنا لا أعرف، في أية لغة، ما يضارع أسلوبهما بشخصيته، ولا بقوة تذكيره بالكائنات والأشياء. يمكننا، ربّما، مؤاخذتها قليلاً على تصنّعها: ففي بحثهما المتواصل عن التعبير الجديد والدقيق، ما من غرابة في أن نجد عبارتهما تلتوي أحياناً، وتفقد شيئاً من عافيتها القويّة. لكن أيّ نجاح في التعبير! وكم تتمتع جملتهما، دائماً، بلون السماء التي يتحدّثان عنها، وبعطر الزهرة التي يسمّيانها! يتوصّل الأخوان غونكور إلى أعجوبة التعبير هذه بفضل قلبها للصياغات، والصفات التي يضعونها في مكان الموصوفات، وبتلك الطرق الخاصّة بهما والتي هي علامة لا تنسى على

صنعها. وهما وحدهما، في هذه الآونة، من يتحكّم بباطن العبارة، حيث يبقى أثر الأشياء. إنهما يصوّران أضعف فتور عابر يجري على البشرة؛ كما يقبضان، بطريقة نهائية، وبثلاث ضربات لليراع، على المناظر الطبيعيّة الأكثر تعقيداً، على زخّة المطر المتساقطة، أو شارع مزدحم بالمآزة، أو محترف رسّام مكتظّ حتى السقف بالتحف الفنيّة. كلّ ما يبلغه بصرهما يتعش فيه ويحظى بجزء من انفعالهما. من هنا مصدر ذلك الأسلوب المعيش، والمسليّ وكأنّه «ألبوم» يقلّبه المرء، ويظلّ يحتفظ بالنار التي تسري في أعضائه، إلى حدّ أنّنا يمكننا القول إنّ لغة مبتدعة لترجمة أحاسيس تمّ اكتشافها توّأ.

هنا نعرّ على الأخوين غونكور بكاملهما. لا شكّ أنّها يتمتّعان بقدرات الروائيّتين على معالجة المواقف، وأعمالهما تزدهم بالوثائق الإنسانية المأخوذة من حقيقة الحياة المعاصرة، كما عاجلجا العديد من إبداعاتها بأيادي محلّلين مقتدرين. لكنّ هناك، في هذه المجالات، من ينافسها. أمّا ما لا يمكن لأيّ شخص مضارعتها فيه فهو، كما أسفّلت، توقّز الإحساس عندهما، واللغة التي ابتدعاها من أجل ترجمة أدنى الانطباعات، التي لاحظاها قبل غيرها. وقد يكونان مدينين لمن سبقهما بشيء ما، إلّا أنّهما لا يشبهان أيّاً منهم. فما يدينان به لهم هو توسيعهم ميدان الفنّ، الذي جعل كلّ المحاولات ممكنة. إنّها الروائيّتان الفنّانان، مصوّرا المشاهد الأصليّة حقّاً، البارعان في الأسلوب اللذين ينجحان صوب شيء من الانحطاط لصالح الفنّ، والموسيقيّان الأكثر اتّلاقاً في جوقة مبدعي الرواية الطبيعيّة المعاصرة.

من الضروريّ التعرّف على سيرتها الأدبيّة، لكي تتكوّن لدينا فكرة صحيحة عن أعمالها ودورها.

كانا شقيقين، البكر هو إدمون Edmond، وجول Jules هو الأصغر، بفارق عشر سنوات. وقد توفّي جول، أمّا إدمون، فقد تجاوز سنّ الخمسين. ولم يفترقا يوماً، إلى أن حلّ ذلك اليوم المشؤوم، الذي رحل فيه الأصغر، وحمل معه نصف أخيه البكر. لقد اشتغلا، على الطاولة نفسها، لمدة عشرين عاماً. كان تعاونهما طبيعياً، ويتعدّر العثور في كتبها على آثار المجهود الذي كانا يبذلانه فيه. لقد استقبلها الجمهور وكأتهما كاتب واحد. فلا يمكن أن نجد سطرأ واحداً موقّعاً باسم إدمون وحده أو باسم جول وحده. كانا يظهران دائماً الواحد إلى جنب الآخر؛ كانا ضروريّين أحدهما للثاني، وقد صنعا من موهبتيهما موهبة واحدة. ولقد وقف النقد وقفة احترام إزاء سرّ هذا التعاون؛ ولم يحاول النقاد تحديد مساهمة كلّ واحد منهما. ثم إنّ هذا التعاون لم يعرف الثغرات التي غالباً ما تحصل في تعاون الأدباء. فمهارات الكاتب الموزّع في شخصين تطوّرت عندهما بصورة طبيعية، في الاتجاه ذاته، بلا لبس، وكأنّ إرادة واحدة قامت بتوجيه العمل. فمن السطر الأول الذي كتبه حتى آخر سطر، كان هناك المزاج نفسه، والانفعال ذاته؛ كما يمكن القول إنّ الكثير من الأعمال المكتوبة من قبل شخص واحد لا تتمتع بمثل هذه الوحدة الرائعة وهذا التفرد الذي مهر كلّ صفحة من صفحاتها بلمح لا يمكن نسيانه. وعندما قدم الموت، لم يحمل معه رجلاً واحداً، بل صعق الثاني أيضاً، وأصابه في موهبته ومجده.

كان ذلك الموت قصّة مفزعة. إذ كان الشقيقان قد غادرا الأحياء المزدحمة في باريس، حيث كانا يتكبدان ضجيج الشارع، وذهبا ليقطنا في فندق جميل وهاديء في أوتوي Auteuil، عازمين على العثور على موضع للسعادة والعمل. ولقد ابتسم الحظّ لهما، لا لأنهما أصبحا من الأغنياء الموسورين، ولكن لأنهما كانا يتمتعان بسعة العيش تلك التي تتيح للفنان الاستمرار في حلمه، أي العمل في الساعة التي يريدها، دون انتظار النجاح الماليّ لكتابه. كان فندقهما الصغير ذاك هو جنونها. فهما قد وضعا فيه معظم رأس مالهما. ولم يتوقفا عن تزيينه، لكي يكون بمثابة ملجأ طالما حلما به، كما عملا على إنبات بعض الأشجار الكبيرة في حديقته، وجعلها تزهر بالورود، ورود صفراء تلتف نبتة رائعة منها عند باب الصالون. كانا يعيشان في ذلك الفندق الذي لا يبعد إلا ببضع خطوات عن غابة بولونيا Boulogne، ببجوحة، في غرفتين مضائتين، تملأهما الأعمال الفنية، وعلى أعتاب باريس، وكأنهما قد فرّا من الاندفاعات الأولى المحمومة للمهنة، لكي يتفرّغا لصنع الروائع. ولم يكدا يكتمل مكان إقامتهما ذاك، وما كادا يتمكّنان من الحصول أخيراً على الصمت حول طاولة عملهما، حتى أقبل الموت لكي يلقي بالكفن بينهما ويفصلهما أحدهما عن الآخر. كان الانهيار مروّعاً. ومنذ ثمانية أعوام وإدمون يحمل جرحه في صميم كيانه.

الآن أتطرق إلى تلك الخصائص التي تفسّر، من وجهة نظري، بعض جوانب موهبة الأخوين غونكور. لقد بدأ بأن أصبحا حسّاسين تماماً ازاء العالم المرئيّ، حيال الأشكال والألوان؛ وكانا على وشك أن يتحوّلا إلى رسّامين. فحول كان يمارس الحفر على الخشب، ويرسم بياء الفضة. كما كانا يرسمان معاً، ويلوّنان بالألوان المائيّة. وقد احتفظا من أعمالهما الأولى

بذكرى ضربة الريشة المضبوطة، وبرهافة الملمح وفرادته، وبمعرفة تقنية للتدرّجات اللونية وقيمة كلّ منها. وحتىّ فيما بعد، عندما كانا يقبلان على تقديم وصف أساسيّ، كانا يذهبان ليلقيا نظرة على الأفق، ثمّ يعودان إلى مكتب عملهما وهما يحملان لوحة مائية، بذات الطريقة التي بها يحمل غيرهما ملاحظات مخطوطة في دفتر. ندرك نوعية الأمانة في نقل الأشياء، التي اكتسبها من هذا النهج. ففي كلّ صفحة من صفحاتها، نعثر على اللمسة الحيّة الملتقطة بإحساس عالٍ، وعلى تخطيطات الفنّان التشكيليّ. ومع ذلك، لم يكن ما قاما به عمل رسّامين بالزيت، بالمعنى الثقيل نوعاً ما والكامل لهذه المفردة، بل عمل رسّامين بالحفر يظلّ إزميلهما حرّاً، أو رسّامين مائيّين يكتفيان، عن حقّ، بلمستين حاذقتين أو ثلاث، تسري عبرها الحياة في منظر طبيعيّ أو في أحد الشخوص.

ثمّة خاصيّة أخرى: كان الأخوان غونكور، قبل أن يجربا الرواية، قد فحصا القرن الثامن عشر بكامل وجوهه. نحو ذلك العهد الأنيق، ذي الإشراق الحرّ والابتكار الخارق، كان يجذبها ضرب من تشابه في الطبيعة، وندم مبهم لكونها لم يولدا قبل مائة عام. ولقد نشرا دراسات تاريخية، تتمتع بالقدر الأكبر من الاهتمام والأصالة، ويكفي ذكر بعض عناوينها: «المرأة في القرن الثامن عشر»، «البورتريهات الحميمة في القرن الثامن عشر»، «عشيقات لويس الخامس عشر»، «سيرة ماري أنطوانيت»، «تاريخ المجتمع الفرنسيّ أثناء الثورة»، و«تاريخ المجتمع الفرنسيّ في ظلّ حكومة المديرين»<sup>(1)</sup>. أنا لا أريد تقيّمهما إلّا باعتبارهما رواّيتين، ولا أقوم هنا إلّا بالإشارة إلى أعمالهما هذه، وإلى الأعوام التي عاشها مفكرين

(1) حكومة المديرين la Directoire هي الحكومة التي اعتمدها الجمهورية الفرنسية من 26 أكتوبر 1795 حتىّ 9 نوفمبر 1799، وقد استمدّت اسمها من المدراء الخمسة الذين أنيطت بهم إدارة السلطة التنفيذية.

بالقرن المنصرم. وفي الأوان ذاته درسا فتاني تلك الفترة، ومعلميها الكبار، مثل فاتو Watteau، وبرودون Purd'hon، وغروز Greuze، وشاردان Chardin، وفراغونار Fragonard. إنه تعايش طويل مع عالم قد انقضى، بيد أن فنّ الكتابة عندهما احتفظ بشيء منه، احتفظ بمذاق لذيذ، وطريقة مرنة ومتلوية قليلاً في قول الأشياء، وبذلك التميّز الدائم حتّى في اللوحات الجريئة التي بها صوّرا شوارع باريس. ينبغي إذن البحث عن جذورهما في القرن الثامن عشر، الذي أحبّاه: إنهما ينحدران منه، وهما من أبنائه. ومن هنا فليس فيها أيّ ملمح موروث من العصر الكلاسيكيّ: إنهما من أبناء التراث الفرنسيّ المحض. تعلّما القراءة من كتب ديدرو. ويمكننا العثور على موهبتها بكاملها داخل التّورات المنفوخة لتلك المرحلة، تلك التّورات المتكسّرة والعاكسة للأشياء كالمرايا، والمعطّرة بأريج الزنابق، والمتعشة بصورة رائعة بتأرجح الخصرين. ويكفي أن نضيف أنّها كانا، باعتبارهما مراقبتين، يعاينان العالم الجديد، ويشعران به كما يشعر به من يعرف الشارع معرفة جيّدة، بما ينطوي عليه من وحل أسود وحضيض؛ نشعر بموسيقى كتبهما، تلك الموسيقى المرهفة للغاية، التي ترافق وصفها لمواضيع فظّة. فهما قد شكّلا أسلوبهما بحطامات القرن الثامن عشر؛ وذلك لكي ينقلا لنا خليط الأفكار المعاصرة، الجانب البذيء من مجتمعنا، ومن الحياة الباريسية الهائجة والمضاءة، بكلّ ما فيها من خفة وصخب، ولم يجدا ما هو أفضل من أن ينهلا مباشرةً من الينوع الفرنسيّ بامتياز، في فترة كانت عبقرية الأمة فيها تشهد حالة مخاض.

في النهاية، وهذه هي الخصلة الأخيرة، كان الأخوان غونكور من جامعي اللّوحات. فأتساءل دراستهما للقرن الثامن عشر، جمعا أنواعاً مختلفة من الوثائق؛ وما كانا يكتفیان برؤية الأعمال، بل كانا يريدان امتلاكها،



فاجتذبتها ولع الجميع ذاك، الذي هو شكل من أشكال الفن، وراحا يشتريان العديد من البسّط والأواني الخزفية، والرسوم بشكل خاص. فمجموعتهما واحدة من أفضل المجموعات الموجودة حالياً. وكان لهما جولات سائر جامعي الأعمال الفنية. كانا يطوفان لأيام بكاملها، ينبشان المخازن التي تعيد بيع التحف، ويقعان في حبّ رسم بالحفر يكمل مجموعتهما. وليس بمقدور المرء القيام بتلك المهنة بلا عقاب. فالذهن يظلّ يحتفظ بفضول بائع العتائق، وبشيء من التعلّق بالتحفّيات. ثمّ يمتدّ ذلك ليشمل تصوّر العمل والأسلوب. فالأخوان غونكور يعترفان، هنا وهناك، بشغفهما هذا؛ وذلك عبر توصيفاتها، التي ما تزال ساخنة بحنوّها على الأشياء القديمة، لا بل إنّ الأمر يذهب أبعد من هذا، فالولع بالأزمنة القديمة يكشف عن نفسه من خلال تصوير الأشياء والأحداث الجديدة، وعبر صبغة تصويرية للجملّة، وبناء معيّن يشي بالبحث عن أدقّ التفاصيل. ما أقدمه هنا ليس نقداً، بل شرح. فأنا أعتقد أنّ من الجدير النفاذ إلى كلّ المصادر التي وضعت أسلوب الأخوين غونكور في المستوى الأوّل لكتّابنا.

كان 1860 تاريخ أوّل رواية نشرها الأخوان غونكور. وقد كتبنا خلال عشرة أعوام، ستّ روايات. كان موقف الجمهور من هذه الأعمال مليئاً بالدروس المريرة. فأنا لا أعرف مثلاً أكثر إيلاماً عن عدم اكتراث الجمهور بالأعمال الفنية. ولنلاحظ أنّ الأخوين غونكور لم يكونا من الأفراد المجهولين. إذ جرى قبل ذلك التعاطف معهما. كما انشغل النقد كثيراً بهما، وأحاط الضجيج بعض رواياتهما. بعدها، لم يعد القراء يولون تلك الروايات اهتماماً. إذ لم يصدر من رواية «جيرميني لاسيرتو» *Germinie Lacerteux* سوى طبعتين، خلال عشرة أعوام، مع أنّها كانت

الرواية التي أثارَت أكبر قدر من الضجيج من بين كلِّ كتبهم. ذلك أنَّ الجمهور لم يفهمها، وكان يشعر بالضجر إزاء صفحاتها التي تنمُّ عن بحث واسع وتزخر بحياة متوهَّجة. وكان ذلك لا ينسجم وعادات الجمهور. إلى جانب هذا، كان هناك السبب الأعظم: كانت تلك كتباً متحرّرة من الأعراف والأخلاق السائدة ينبغي منع قراءتها على الناس التزهاء. وفي الحقيقة، لم يعمل الأخوان غونكور أيّ شيء من جانبها لجذب الجمهور؛ فهما لم يُطريا على ذائقته، وقدّما له مشروبات مرّة، ومزعجة تماماً، بعدما استمرَّ أحلاوة الكتب الواسعة الرواج. ولذا فليس غريباً أن يتنحى الجمهور الواسع جانباً. بيد أن حساسية الفنّانين تماثل حساسية النساء؛ فحتّى عندما لا يقومون بأيّ شيء لكي يجذبوا الآخرين، يملمون في أن يظنّوا محبوبيين؛ وإذا لم يحبّهم أحد، أصبحوا تعساء. ولا بدّ أن يكون الأخوان غونكور قد تألّما كثيراً، كغيرهما من معاصريهما الذين لا أرغب في تسميتهم. لقد مات أصغرهما، جول، من إهمال الجمهور لهما. ففشل روايتهما الأخيرة «مدام جيرفيزيه» *Madame Gervaisais* مسّ قلبه بضربة لا شفاء منها. آه! يا للبؤس في أن يكون المرء متفوقاً ومع ذلك يموت من ازدراءٍ من هم أدنى منه! أن يرفض الحماقة ويعجز عن العيش دون تصفيق الحمقى.

تتضمّن السيرة الأدبية للأخوين غونكور قصّة مهمّة. كانا قد كتبا مسرحيّة من ثلاثة فصول، عنوانها «هنرييت ماريشال» *Henriette Maréchal*، تتمتع بقوام جديد وشخصيّ. وهي تدور حول عشق امرأة في الأربعين من عمرها، حبّ برجوازية متأخّر لشاب في مقتبل عمره، أي ذلك التفكّك الذي يحدث أحياناً عند أمّ، عند نساء فاضلات، ظلّت زاوية من قلوبهنّ غير سعيدة. كان للسيدة ماريشال بنت كبيرة، هنرييت،

تشاهد صامته ومتخشبة غرام أمها. في الختام، يعرف الزوج كل شيء؛ لكن حينما يدخل في أحد الصالونات، ظناً منه أن ثمة رجلاً متخفياً فيه، تكون هنرييت هي التي تجثو على ركبتها، في وسط العتمة، فتلتقى في صدرها طلقة مسدسه المصوب نحوها بدقة. تكمن الفريدة الكبرى لهذه المسرحية في فصلها الأول، الذي يمثل ديكوره رواق مقاصير قاعة الأوبرا، في أمسية حفل تنكريي. لقد وضع الأخوان غونكور هنا، في الحوار والأحداث، إحساسيهما المرففين للغاية بالنزعة التصويرية الحديثة، وبالحدق واللوعنة الباريسيين اللذين دفع بهما تكوينها الفني إلى حدودهما القصوى. مثلت هذه المسرحية على خشبة مسرحين أو ثلاثة مسارح؛ لكنّها كانت تفرع مدرءاءها. وفي النهاية، كان من حظّ المؤلفين رؤية عملها يُقبل في «الكوميدي فرانسيز»<sup>(1)</sup> *La Comédie Française*. ثمّ شاع بين الجمهور خبر مفاده أن أفراد حماية شخصيّة بارزة، هي الأميرة ماتيلدا Mathilde، قد اقتحموا أبواب المسرح. وهكذا انفجرت، في أوّل يوم للعرض، ضجة عاصفة لم يُشهد مثلها من قبل، وذلك ما إن شرع الممثلون بلفظ كلماتهم الأولى؛ لا بل كان الصغير قد سبق رفع الستائر. وقام شبّان المدارس بالزعيق في أوجه حاشية ابنة عمّ الإمبراطور<sup>(2)</sup>. وينبغي أن أضيف أن الفصل الأوّل قد صدم رواد «لا كوميدي فرانسيز» العتيدين. فالأقنعة التنكّرية واللهجة المحليّة في بيت راسين وكورنيّ كانا كافيين لاثّام المؤلفين بالقيام بفعلِ تدنيس. ومُنعت «هنرييت

(1) «الكوميدي فرانسيز» *La Comédie française*: مسرح تأسّس في 1680، وهو عائد إلى الدولة الفرنسيّة ولا يزال يُشكّل إحدى أهمّ الواجهات الثقافيّة للبلاد، فيه تُعرض باستمرار أهمّ نماذج المسرح الفرنسيّ الكلاسيكيّة والحديثة.

(2) نحن في عهد نابليون الثالث، وهو والأميرة ماتيلدا ابنا شقيقين لنابليون بونابارت أو نابليون الأوّل.

ماريشال» بأمر حكومتي، ولم يجر عرضها إلا قليلاً، وانشغلت باريس برمتها بالمعارك التي أثرت حولها. ولنلاحظ المغامرة العجيبة التالية: فحتى تلك اللحظة لم يكن اسم الأخوين غونكور معروفاً إلا عند عدد محصور من الأشخاص، وإذا به ينتشر فجأة وسط الجمهور العريض. إخفاق صاحب جعلها شهيرين. وبيعت من مسرحتيها المطبوعة نسخ أكثر بكثير من أية رواية من رواياتهما. ثم بقيا وما زالوا، بالنسبة للكثيرين، معروفين باعتبارهما مؤلفي «هنرييت ماريشال». أليست هذه سخرية قاسية تجعلنا نتساءل أيّ بؤس هو بؤس الشهرة؟ إذ لا بدّ من أن يتصدّع كيان المرء حتى يلتفت الشعب نحوه ويهتم به.

قبل أن أحلّل روايات الأخوين غونكور، بوّدي قول كلمة حيّية عن تعاونهما. إنّ الأمر لا يتعلّق بتحديد دور كلّ منهما. فأنا أنظر إلى شيء كهذا باعتباره مبادرة رديئة. لكن من المهمّ، من زاوية نظر عمل الروائيّ، الإشارة إلى طريقتيها في العمل المشترك. كانا ينزلان، ويمضيان فترة طويلة مع موضوع بعينه. كما كانا يجمّعان، بشكل خاصّ، قدراً كبيراً من الملاحظات، ويواصلان المعاينة مباشرة، ثم يتشرّبان بالوسط الذي يفترض تطوّر الأحداث عبره. بعد ذلك، يناقشان الخطّة، ويتأمّلان معاً المشاهد الكبرى، وبهذا يضعان ركائز للعمل بكامله. وفي النهاية، حينما يصلان إلى لحظة الكتابة، لحظة التنفيذ الخالية من النقاش الشفويّ، يجلسان إلى الطاولة ذاتها، بعد أن يكونا قد عملا، للمرّة الأخيرة، على التهيئة للمقطع الذي كانا يفكران في كتابته خلال النهار؛ وهنا يبدأ كلّ واحد منهما، على حدة، بكتابة ذلك المقطع، أي أنّها يضعان صيغتين منه، كلّ حسب طريقته في رؤية الأشياء. ثمّ يقومان بسبك هاتين الصيغتين، بعدما يكونان قرأهما معاً، في صيغة واحدة يحتفظان فيها

بالتعبير الموقفة واللقايا. ذلك الإسهام للعقل الحرّ لكلّ منهما، أفضل ما تمخّض عنه، هو ما كانا يمحضانه ويصنعان منه كلّاً متماسكاً. وبهذا نفهم تلك الوحدة القائمة في الأعمال التي أنتجها سوية؛ فهي تحمل شيئاً من دم الاثنين، لكنّها دماء ممتزجة في ينبوع الحياة. لم يكتب أحدهما هذه الصفحة فيما كتب الآخر تلك. بل كلّ صفحة هي عائدة إلى الاثنين. كما ينبغي الحديث عن هذه الظاهرة الحتمية: ففي النهاية، وضمن مجموع المخاضات المتواصلة تلك، يكون كلا العقليين قد عمل على التفكير والتعبير على نحو متماثل. الفكرة نفسها والصورة ذاتها كانتا تنبثقان في الوقت نفسه عند كلا الأخوين. لقد مضت تلك الأخوة في العمل بعيداً، أي إلى حدّ تشابه الكتابة عندهما. وذلك امتزاج مؤثر لكائنين، وتزواج حميم بين فطنتين، وهي حالة استثنائية لموهبة مزدوجة ستظلّ متفرّدة في تاريخ الأدب. إنّها شخص واحد، وينبغي الحديث عنهما مثلما نتحدّث عن كاتب كبير واحد.

### 3

كانت الروايتان الأوليان اللتان نشرهما الأخوان غونكور هما «الراهبة فيلومين» *Sœur Philomène* و«شارل دومائي» *Charles Demailly*. سأمّرّ بعجالة على هاتين الروايتين، اللتين تحضرن فيهما سلفاً كلّ مزايا المؤلفين، ولكن في حالة تجريب، وبأقلّ وهجاً وكثافة ممّا في أعمالهما اللاحقة.

رواية «الراهبة فيلومين» هي بمثابة دراسة مستشفى أو مدرّج محاضرات. يمكن تلخيص موضوعها في عشرة أسطر. طالب في كلية

الطبّ، اسمه بارنييه Barnier، يقع في غرام راهبة اسمها فيلومين؛ وذات يوم تتجلى فظاظته، إذ يمسك بها بين ذراعيه ويقبلها؛ ثم، أمام الازدراء الصامت والغضب المترفع للراهبة، يتناول كمية من الشراب المسكر، الأبسنت، ثم يُحدث في جسمه جرحاً يؤدّي إلى موته. وفي الصفحة الأخيرة، نرى الراهبة فيلومين تندسّ في غرفة بارنييه وتسرق خصلة من شعره، كانت قد تمّ قصها للتوّ لكي تُرسل إلى أمّه. تكمن الخصائص العظيمة لذلك الكتاب في الديكور الرائع لصالات المستشفى، المرسومة بما تنطوي عليه من ارتعاشة الرعب التي تخترقها. غير أنّ أفضل صفحات تلك الرواية هي الفصل الذي يجري فيه دراسة طفولة الراهبة فيلومين؛ إذ نشهد فيه نوعاً من الحبّ بين فتيات القسم الداخليّ، كما نشهد الحماسة الدينيّة لفتاتين، موصوفة برهافة ملاحظة وبقوّة تلوين استثنائية. ينغمر ذلك الفصل برمته في مياه الطفولة؛ وإذا كانت الراهبة فيلومين قد أفلتت بالضرورة، فيما بعد، أي عندما أصبحت امرأة وأدّت قسم العقّة، من تحليل المؤلّفين، فهما قد قبضا عليها هناك، بكاملها، بحساسيتها التي استيقظت برمتها حينذاك والورع الدينيّ الذي فتح ذراعيه لها، مثل حبّ عظيم.

أما رواية «شارل دو ماتّي»، فهي هجاء، ودراسة انتقامية من الصحافة الفرنسية، في حوالي عام 1855. كان الأخوان غونكور يجلمان بعرض كواليس جريدة صغيرة، بكلّ شوائنها وكليّتها وبؤسها وعقليّتها. لقد رسما بضعة بورتريهات لمدراء صحيفة «الفضيحة» *Le Scandale*، وهو عنوان مخترع، يمكننا عبره استشفاف اسم واحدة من تلك الجرائد التي حصلت في حينها على انتشار كبير. قد يكونان بالغا في قنامة تلك البورتريهات. أما الحبكة فهي من أكثر ما يمكن بساطة.

فشارل دو ماتبي، وهو أفضل أفراد المجموعة، كان واحداً من أولئك الذين يحملون في أعماقهم كتاباً، لكنّه يرتكب حماقة السقوط في حبّ إحدى الممثلات ثم يتزوجها. مارت Marthe هذه هي أنموذج للخبث البارد، للحماقة والأنانية، ولقد صبّ فيها الأخوان غونكور كلّ ضعائنها باعتبارهما أعزّيين ضدّ المرأة. كانت تُخضع زوجها إلى تعذيب قدر، نخونه وتُفقد ذكائه وتنتهي بدفع أحدهم إلى الصفيّر ضدّ إحدى مسرحياته، ثم تحوّل، وقد أُصيب بمرض عقليّ، إلى شخص بليد نسيّ حتّى لغته. هنا أيضاً نعثر على خصال أسلوب الأخوين غونكور ذاتها. فهنا يأخذ حتّى الحوار ذلك الانسياب، وذلك الطابع المفاجئ والنبر الحيّ، هذا كلّ الذي سيجعل، فيما بعد، من حوار الأخوين غونكور قطعة من حوار حقيقيّ. إذ لا كاتب تمكّن قبلهما من القبض على طبيعة عبارة منطوق بها وعلى حرارتها. لكن لديّ بعض التحفّظ على خلفيّة الرواية. فلا يملك الصحافيّون كلّ الذكاء الذي ينسبانه لهم. وأنا أعتقد أنّها رأياً من بعيدِ الوسط الذي عاجاه في روايتها. ليس هناك، في نظري، من صلابة ولا من بساطة في هذه الدراسة لعالم لم يعد يراه على هذه الشيطانية والفوضى إلا البرجوازيّات.

أصل إلى الرواية الثالثة للأخوين غونكور، «رنيه مويران» *Renée Mauperin*. فهذه هي روايتها الأكثر روايّة؛ أعني أنّها القصة الأكثر تعقيداً، بشخصها المدروسة بأكثر ما يمكن من المعرفة للوسط وللفترة. إنّ أناساً كثيرين، تمّن ينفرون قليلاً من شخصيّة الفتان، والذين يفضّلون، بالنتيجة، عري التحليل، يرون في هذه الرواية رائعة الأخوين غونكور. كانت نيّة المؤلفين، في تلك الرواية، قد تحدّدت بتصوير زاوية معينة من البرجوازية المعاصرة. فبطلتها، رنيه، الشخصيّة الأكثر جذباً،

هي فتاة غريبة الأطوار، أشبه ما تكون بصبي، وقد تربت في مناخ العفة الجاهلة للعداري. لكنها أيضاً تلك التي استشفت الحياة؛ فتاة مدللة من قبل والدها، ولها روح فتان، وطبع رائع، وإذا بها مطروحة في نفاية الحضارة المتقدمة. إنها الصبغة الأكثر فتنه، تلك التي تتكلم بلهجة العوام، تمارس الرسم وتمثل مسرحيات، ذات فضول يقظ، وتتمتع بأنفة رجل وصدقه ونزاهته. إلى جانبها، هناك شقيقها، الذي هو أيضاً أعجوبة من أعاجيب التصوير الحقيقي؛ فتى جاد، أنموذج الفرد الطامح باستقامة، وفقاً لأداب السلوك البرلمانية؛ فتى غاية في القوة يغازل الأمهات ليتزوج بناتهن. بعدهما، تأتي قافلة البرجوازيين والبرجوازيات، رسمها الكاتبان برهافة وبللمسة ساحرة، وبلا سخرية، وبلا سخرية، بجزرة قلم واحدة: إنهم أبناء 1830، الثوار المغتنون، الذين حققوا مطامعهم، وأصبحوا محافظين، والذين لم تبق لديهم من كراهية إلاً لليسوعيين والقساوسة. كما تنطوي تلك الرواية على فصول مليئة بالسخرية الناجزة، والهجاء غير العنيف، والحقيقي تماماً. وفي الفصل الثاني من العمل، تقع المأساة. فشقيق رنيه انتحل لقب نبالة لتسهيل زواجها. لكن هناك وريثاً حقيقياً لهذا اللقب. بعد معرفته بالأمر من قبل رنيه، يستدعي أخاها لمبارزة ويقتله. وهو ما يجعل رنيه، التي أربعها فعلها، تموت بطيئاً من مرض في القلب. كان احتضارها مؤلماً، ويشكل وصفه ثلث العمل؛ ولم يسبق من قبل الاقتراب من الموت ودارسته بمثل هذا الصبر المعبذب. هنا يكمن كل فن الروائين وأسلوبهما، وتعبيرهما الموفق والقادر على تصوير أدنى إشارات الألم. أنا لا أعرف شيئاً أكثر رهافة ورعباً من ذلك.

من ناحيتي، أقر بأنني أفضل رواية «جيرميني لاسيرتو» على غيرها من روايات الأخوين غونكور. فهنا عزفاً نعمتها الشخصية والأكثر



حدّة. أعتقد أنّه ينبغي دائماً، ضمن أعمال كاتب ما، اختيار عمله الأكثر قوّة، بصرف النظر عن الأمور المتعلّقة بالكمال والتوازن. هو وحده يحتوي الكاتب برمته ويستحقّ الحياة. في رواية «جيرميني لاسرتو»، حقّق الأخوان غونكور عملهما الرئيس. إنّها قصّة شابة تعمل خادمة لفتاة عانس. لسوء الحظّ، لا أستطيع الدخول في تحليل مأساة الجسد والقلب تلك. فالأحداث هنا فيزيولوجية محض؛ لا تكمن أهمّيّتها في التفاصيل العارضة، بل في تحليل طبيعة تلك الفتاة، بسقوطها، ونضالها، ونزاعها مع الموت. ينبغي تعداد المراحل التي مرّ بها وجودها. تعشق جيرميني عاملاً شاباً اسمه جويّتون Jupillon، وهو طفل تقريباً، واحد من شغيلة باريس الذين ولدوا في حضن الرذيلة. ومن أجله، لكي تشتريه وتحفظ به، قامت بسرقة سيّدتها. وعندما تحلّى عنها عشيقها، تحوّلت حياتها إلى شكل من الانحطاط الأخلاقيّ البطيء، الذي دفعها نحو الفجور. كانت حاجتها للحبّ كحاجة الإنسان للخبز. ثمّة في هذه الرواية صفحات استثنائية ذات جرأة قاسية. ثمّ تبقى جرميني، ذات مساء، تحت المطر، تأمل رؤية جويّتون، المحتفل مع أصدقائه في ملهى، وتموت عند هذه المرحلة من عذابها.

لقد أثارت هذه الرواية، عند نشرها، فضيحة هائلة. تمّ وصفها بالقدارة، واستخدم النقد ملقظاً صغيراً لكي يقلّب صفحاتها. وبالرغم من ذلك، لم يقل أحد الكلمة العادلة بحقّها. تشكّل «جيرميني لاسيرتو»، في أدبنا المعاصر، علامة تاريخيّة. لقد أدخل الكتاب الشعب في الرواية؛ فلمرّة الأولى، يقوم روائيّان حاذقان في المعاينة والأسلوب بدراسة البطل الذي يعتمر قلنسوة والبطلة بقبعتها القطنية. بالإضافة إلى ذلك، وكما أسلفت، لسنا هنا أمام حكاية ممتعة بقدر أو بآخر، بل إزاء درس

تشریحی حقیقی للأخلاق والجسد. يمسك الروائيان بامرأة ما، أية امرأة تمرّ صدفة بالقرب منها، الخادمة التي تجتاز الشارع وهي ترتدي مريبتها، ويلقيان بها على طاولة الدرس، لكي يقوموا بتسريحها بتأن، ثم يظهران كلّ عضلة فيها، ويحرّكان أعصابها، بحثاً عن الأسباب والنتائج؛ وذلك كافٍ بحدّ ذاته لإظهار زاوية دامية من زوايا الإنسانية. فالقارئ يشعر بالحسرات تصعد إلى حنجرتة. يحدث أن يكون ذلك التشریح مشهداً شديد الإيلام، لكنّه ينطوي على دروس أخلاقية سامية. أمّا الأفراد التّزهاء، الذين ألقوا الرواية في الوحل، فهم لم يفهموا شيئاً من درسها. إذ لو كنّا زوجنا جيرميني بواحدٍ من أولئك الرجال الميامين، واحدٍ يحبّها، ثمّ جعلناها تحبل وتنجب أطفالاً، ولو أنقذناها من وسط الرذيلة السهلة التي تخدش رهاقتها، ثمّ أشبعنا حاجتها الشرعية، لأصبحت جيرميني فتاة شريفة، ولن تخرج تطوف في الجادات لكي تلقي بنفسها على أوّل عابر سبيل من الرجال الذين يمرّون قربها وتتعلّق برقبته.

#### 4

يشكّل كسر إطار الرواية وتوسيعه واحداً من توجهات الروائيتين الطبيعيّين. فهم يرغبون بالخروج من عالم الحكاية، من القصّة والحبكة الأبديّتين، اللتين تمرّران الشخصوص بالمعطفات ذاتها دوماً، لتنتهي بقتلهم أو بتزويجهم. إنّ حبّ التفرد يدفعهم إلى رفض ابتذال السرد الذي يقام به من أجل السرد، سردٍ يتجرّج في كلّ مكان. ذلك أنّهم ينظرون لتلك الصيغة باعتبارها تسلية للأطفال والنساء. وما يبحثون عنه هو العثور على صفحات دراسة، أو، ببساطة، مخضّر إنسانيّ، شيء أعلى وأكبر،

تكمُن أهميَّته في دقَّة التصوير وجدَّة الوثائق.

ما من روائيٍّ اشتغل أكثر من الأخوين غونكور من أجل تحرير الرواية من كلِّ عوائق المواضع المشتركة والاهتمامات الغيبيَّة. وفي كتابيها الأخيرين، «مانيت سالومون» *Manette Salomon* و«مدام جيرفيزيه» *Madame Gervaisais*، خصوصاً، لا يُظهران أيَّ اكتراث بالأفكار المتناقلة عن الشكل وعن مسيرة أعمال المخيلة. لم يخضعا إلاَّ لشعريَّتهما الشخصيتيَّة، المترافقة مع ازدرائهما المتزايد لرضى القارىء، ولا تراهما يلتفتان البتَّة إلى الوراء، لرؤية ما إذا كان الجمهور يتبعهما أم لا.

تشكَّل رواية «مانيت سالومون» دراسة حرَّة عن الفنِّ والفنانين المعاصرين. لم يكن انشغال المؤلفين منصباً إلاَّ على جمع عدد من الرسَّامين، الذين كانا يعرفانها عن قرب: كوريوليس *Coriolis*، رسَّامها المفضَّل، شابٌّ غنيٌّ، متميِّز، يعيش الشرق، وتمتَّع لوحاته البلوريَّة والزاهرة بنفس خصال أسلوبها الخاصِّ. ثمَّ أناتول *Anatole*، البوهيميِّ، طفلها المدلَّل، الذي كان عليه البقاء فكاهياً ومتسكِّعاً، يلتقي بالصدفة صديقاته، ويؤوي الغرباء الذين يمرون به، ويتذوَّق طعم المغامرات كلِّها، ويمتاز بمختلف الأحلام والنزعات الشكِّيَّة، لكنَّه يرتضي، في النهاية، مهنة صغيرة، في «حديقة النباتات» بباريس، حيث يُؤمِّن له حبَّه للحيوانات شيخوخة هانئة. ثمَّ غارنوتيل *Garnotelle*، الحاصل على جائزة روما، الرسَّام المستقيم والتافه، الذي ينجح دون موهبة، ولكن بمهارة خادعة تضارع مهارة تجار النيذ؛ ونهاذج أخرى، مثل شاسانيول *Chassagnol*، العنيف في ما يتعلَّق بالجمليات، والمتحدِّث الذي لا يكَلِّ من الكلام في حوانيت الألبان والبارات، ذلك الرجل الذي يتعلَّق بالأفراد لكي يشرح لهم رسم رفائيل *Raphaël* أو رمبرانت *Rembrandt*، والذي يذهب إلى

حدّ الرقاد معهم، ويواصل ثرثرته حتّى بعد إطفاء الأضواء. كما أنّ هناك الزوجين كروسون Crescent، المرأة التي تهب كلّ حياتها للعناية بالإوزّ والبط، والزوج الذي هو رسّام كبير منزوٍ في الريف لكي يعيش نوعاً من العزلة الأبوية للفنّ. وعشرات من الآخرين، الذين تطول لائحة تعدادهم، والذين يجعلون من الرواية ما يشبه قاعة ملأى بالبورترتيات المأخوذة على الطبيعة. ومع كلّ هذه الشخصوس، لم يحاول المؤلّفان تصوير أدنى حبكة، بل انصرفا بصورة كاملة لتصوير حياة الفنّانين، عبر فصول قصيرة ومشاهد متعاقبة، لا تكاد ترتبط بخيط جامع: محترّف الرسم، بكلّ ما ينطوي عليه من نكات، ونبضات الموهبة الأولى، وشعب بكامله من التلامذة فيه؛ والمنافسة على جائزة روما ووصول غارنوتيل إلى فيلّا مديسي<sup>(1)</sup> Médicis، ورحلة كوريوليس إلى الشرق، وتسكّعات أناتول، وأيام جوعه، وكلّ المهن التي مارسها، أي الوجود المدهش لذلك النّهاب المفلس الذي يجوب شوارع باريس. هناك مقاطع لوصف المحترفات عامرة بالثراء والدقّة، ووصف للمعرض السنويّ ولنجاح كوريوليس، ثمّ لانتقام النقد. وهناك الموسم الذي عاشه في فونتينبلو Fontainebleau، وفي باربيزون Barbizon، معتكف الفنّ الباريسيّ ذاك، ومشاهد أخرى، كتلك التي تصف صالة البيع، وسيولة جسد المرأة، والزوايا الطريفة من باريس وضواحيها، ومعارك النظريات الفنّية، والصدّاقة العجيبة بين قرد وخنزير، وسكرة الكرنفال، والحفلات الراقصة وعشاء الوجبات المقلّية، وكامل وجود الشخصوس المنقذة في الحياة الواقعيّة، السعيدة بالأحداث

(1) فيلّا مديسي La villa Médicis: قصر واقع على جبل بنتشيو في روما. هو من ممتلكات الدولة الفرنسيّة، وقد حوّله منذ 1803 إلى مؤسّسة ثقافيّة تستقبل سنويّاً عدداً من الفنّانين الفرنسيّين الشبان في إقامة تدوم سنة أو أكثر، يعملون أثناءها على تطوير مواهبهم وتنفيذ بعض مشاريعهم الإبداعيّة.

الصغيرة. ذلك هو العمل، يوميات أمينة حياة فنانين عديدين. سوى أنّ تلك اللوحات هي من صنع رسّامين حاذقين، يبتّان الحياة في كلّ ما يمستّانه. إنّ هذه الرواية، التي تخلو من الأفعال، هي الأكثر اجتذاباً بين كلّ رواياتها.

ومع ذلك، لم يجزراً الأخوان غونكور على تجاوز الصيغة الرومنطيقية تماماً. فهما قد احتفظا ببطلّة. مانيت سالومون، اليهودية التي تعمل «موديلاً» في أحد محترفات الرسم، يقع كوريلويس في غرامها بقوّة وتتلّبسه الغيرة. وتستحوذ مانيت، شيئاً فشيئاً، على ذلك الشاب، وتنجب منه أطفالاً، ثمّ تفرض عليه والديها، وتدفعه نحو الخصومة مع أصدقائه، وترغمه على الزواج منها وتجزّه إلى الحياة اليومية، وهو مختزل وفاقد لموهبته وخاضع. وتلك هي الأطروحة ذاتها التي عالجها الأخوان غونكور في رواية «شارل دو ماتّي»، المرأة التي تقتل الفنان. لن أناقش هذه الأطروحة، فهي تبدو لي خاطئة بصورة مطلقة، ما إن يحاول المرء تعميمها. من ناحية أخرى، درس الروائيّان مانيت بعمق خارق للعادة، وجعلا منها واحدة من أفضل شخصياتها.

مع رواية «مدام جيرفيزيه» يتوسّع إطار الرواية أكثر. إذ لم يعد العمل يدور حول سلسلة من البورترييات أو من النماذج المتنوعة التي يكتمل بعضها البعض الآخر، وتتصادم فيما بينها لكي تصل في النهاية إلى إنتاج صحبٍ حشدٍ كامل. ففي هذه المرّة، المقصود هو تصوير كائن بعينه، صفحة من الحياة الإنسانية وليس أيّ شيء آخر. تختفي الشخصيات الأخرى، سواء على المستوى الأوّل أو الثاني؛ ولا يبقى سوى وجه جانبيّ لطفل، كأنّه ظلّ لأمّه، لا بل يكاد يكون هذا الطفل حيواناً، كائناً بائساً تأخّر نيّله الذكاء، ولا تتجاوز لغته حدود تمتمة الطفل الوليد. إنّها

ليست رواية خالصة، بل دراسة لامرأة بطبعها الخاص، وعيشها ضمن وسط معين. وذلك ما يتمتع بحرية التحقيق العلمي الذي يكتبه فنان وببساطته. لقد كُسرت الصيغة السابقة، وصار الفنان يتناول أول حدث تقدّمه له الحياة، وهو يستقبله ويستقي منه كلّ ما فيه من واقعية وفنّ. ذلك أنّ الفنان لم يعد يتوهم أنّه مدين للقارئ بشيء. كما لم يعد هناك حاجة لإحداث تشابكات وحلّها، ولا للتعقيد، ولا لإدخال الشخصية في قالب القديم. تكفي حادثة ما، شخصية يتم تشرّيحها، لأنّها تنطوي، في زاوية منها، على الإنسانية النازفة، التي يحصل منها التحليل على مجموعة جديدة من الحقائق.

إنّ بطلّة الأخوين غونكور، أو بالأحرى شخصيّة روايتها هي امرأة تتمتع باستحقاقات كبيرة. إنّها السيّدة جيرفيزيه، التي لم توفّق في زواجها، وكان عليها أن تلوذ بعملها. تتمتع بثقافة رجل، فهي تجيد اللاتينية والإغريقية القديمة، كما إنّها عالمة بكلّ شيء، ولها روح الفنان المخلوق من أجل عشق ما هو جميل. لقد ذهبت بعيداً في بحثها، فهي قد قرأت أعمال لوك Locke وكوندياك Condillac، لكي تجد في النهاية ضالّتها في فلسفة رايد Reid الفحولية وفلسفة دوغالد ستوارت Dugald Stewart. وكانت قد هزّت، منذ وقت بعيد، الإيمان الكاثوليكيّ كمن يهزّ شجرة أينعت ثمارها وفسدت. فيقودها القلق على صحتّها إلى روما، وقد اصطحبت معها ولدها بيار شارل Pierre-Charles، ذلك الكائن العزيز ذا الجمال الملائكيّ والروح الغرائزية التي تشبه أرواح البهائم. وهناك، تمنح أيامها الأولى للعصور القديمة، لروما، لتاريخها، ولكلّ ما يستجلبه الأفق من انفعال ويضعه في عقلها العالم وقلبها الشعريّ. هناك تستريح وتواصل حبّها لابنها، ولا ترى سوى بعض الأشخاص

الذين يمرّون صدفة. بعد ذلك، تشرع مأساة السيّدة جيرفيزيه، وهي تعوم في عطر الكاثوليكية ذاك، وفي رائحة روما التي كانت تفوح بما يشبه العدوى الدينية. وشيئاً فشيئاً، تتغلغل فيها هذه الأشياء. فهي تضمّ في داخلها امرأة لم تكن تعرفها، المرأة المتوفّزة الأعصاب، التي لم ترتو من زواجها. وهكذا تنحدر نحو الانخراط الروحي والصوفية. لكنّ الأمر لم يتجاوز، في البداية، حدود اللمس الجسديّ، والتأثر بأبهة الشعائر. بعد ذلك، تُهاجم فطنتها، ويغطس العقل تحت ثقل الممارسات اليومية، تحت القاعدة المفروضة. تستعيد السيّدة جيرفيزيه إيمانها؛ وتنقل من مرشد متسامح إلى آخر متصلّب، كما تنسى العالم، وتغطس في ذلك العالم وحده، كلّ يوم أكثر من سابقه، وبالتالي تكفّ عن أن تكون امرأة وأماً. وفي النهاية، تستسلم بكاملها، لكي تعيش وسط القذارة، غير عابئة بابنها، هي التي كانت، سابقاً، غاية في الأناقة والشغف تجاه بيار شارل. لقد كان ذلك بمثابة تلاشٍ شرس، خوفٍ من النور، أزمة جسدية وعقلية، لا تبقى للسيّدة جيرفيزيه شيئاً من تلك المرأة التي كانت عليها.

يكمن الكتاب برمّته في هذه النقطة. لقد درس الأخوان غونكور بفنّ لا متناهٍ التدهور الناتج عن العدوى الدينية. كما قدّمت روما لهما الإطار الملائم والرائع. منحتها بطلتها المتعلّمة فرصة تصوير روما والأزمة القديمة، فيما أدخلتها بطلتها الورعة في روما البابوات. وفي ختام الرواية، يتولّد لديهما ما سأسمّيه ضعفاً. لقد فكّرا في إنهاء العمل. فأقحما مشهداً درامياً جرّد روايتهما من طابعها الحقيقيّ باعتبارها دراسة متحرّرة من كلّ صيغة روائية. تعاني السيّدة جيرفيزيه من مرض عضال في صدرها، ثم تموت في الأنانية المفترسة لإيمانها. يسرع شقيقها، وهو ضابط في الجزائر، بالمجيء إلى روما، ويقنعها بالهرب من تلك المدينة؛

لكن عليه أن يأخذها، قبل رحيلها، لتتلقى تبريك البابا؛ وهناك، في الفاتيكان، في اللحظة التي تراهي لها قدوم البابا نحوها، تموت السيدة جيرفيزيه وكأنها قد صُغت، فيما يستعيد ابنها بيار شارل القدرة على الكلام ويطلق صرخته الممزقة للقلب: «أمّاه!». ذلك ما كان رائعاً، لكنّ هذا الموت العنيف، المتطابق منطقيّاً مع سير الرواية، ناشز نوعاً ما في حقيقته. وهكذا يمنح موت السيدة جيرفيزيه الجميل، وقد أصبحت تقية، هشة ومحدودة الأفق، يمنح العمل طابعاً شديد الفرادة. موت هو إضعاف لأثر العمل وانتصار للواقع.

لم تحظ رواية مدام جيرفيزيه بالنجاح. فغري الكتاب، ولوحاته المتواصلة، وتحليله المتبحر للروح، هذا كلّه قد حير الجمهور، المتألف مع نوع آخر من السرد. إذ ليس هناك ولا مفردة ضحك واحدة في العمل، لا منعطفات مبتذلة ولا مفاجآت؛ كما إنّ لغته غريبة، مفعمة بالمصطلحات الجديدة، بالصياغات الإبداعية والجمل المعقدة، التي تترجم أحاسيس لا يمكن أن يعيشها غير الفنانين. كان الأخوان غونكور في هذا العمل في عزلة كاملة، في الأعالي، غير مفهومين إلا من قبل بضعة أفراد، يشهدان ذروة تفتح شخصيتهما وموهبتها.

## 5

عليّ أن أختتم. يمكن للحكم النقديّ أن يكون باتاً ونهائياً، ذلك أنّه يكاد يكون حكماً على روائيّ ميت. ففي اليوم الذي أصدر فيه إدمون دو غونكور عملاً موقعاً باسمه وحده، كان لا بدّ من دراسته والحكم عليه بمفرده. تشكّل الروايات الستّ التي تحدّثت عنها أعلاه حصيلة كاملة



ينبغي أن ينطق النقد بحكمه عليها بتمكّن الأجيال القادمة وعدالتها. يظلّ الأخوان غونكور، بالنسبة لي، أ نموذجاً فنياً متفوّقاً في أدبنا، وواحدة من تلك الظواهر العقلية التي تجتذب كبار الأطباء في المجال المرّضيّ. وسط البحث اللاهث عن التفرّد، وبعدر روايتي ١٨٣٠ العظام، الذين كانوا يبدون وكأنّهم تركوا لورثتهم الحقل فارغاً، عرف الأخوان غونكور كيف ينظران بطريقة مغايرة ويبدعان لغتهما، دون أن يقتفيا سوى معايير طبيعتهما وتكوينها الأدبيّ. فإلى جانب بلزاك وستندال وهوغو، بزغا وكأنّهما زهرتان غريبتان وساحرتان لحضارة متقدّمة. إنّهما شخصيتان استثنائيتان، كاتبان ينبغي التعامل معهما على حدة، كما يبقيان، ضمن تاريخ الأدب، نوبة موسيقية حادّة، تلخّص الجوانب المتطرّفة لفنّ زمنهما. وإذا لم ينحن الجمهور أمامهما أبداً، فستكون لهما، بالرغم من ذلك، كنيستها المبتيّة ببذخ نادر، كنيسة بيزنطيّة بذهبها الرقيق ورسومها العجيبة، حيث يأتي ليحتي ذكراهما الأفراد المرهفون.

كان بودّي الاستشهاد ببعض المقتطفات من أعمالهما، لكي أظهر نحو آية رعشة متوقّزة دفعا باللغة. لقد جعلنا منها أداة موسيقية، أو خلقنا منها كائناً حيّاً نرى حركاته ونشعر بتنفّسه. أصبحت اللغة، مثلها، ذات حساسية متطرّفة حيال أدنى التعابير، فهي تضحك مع لون بعينه، ويغشى عليها لسماعها أصواتاً معينة، وتهزّز دائماً لأدنى نفحات الهواء. كما أفلحنا في إشاعة مختلف الأشكال الجديدة، والصياغات غير المعروفة قبلها، أي الجمل الحقيقيّة والمحسوسة التي عليها النضوج قبل أن يتمّ قبولها. وأنا أقدم هنا لهما أكبر ثناء يمكن تقديمه لكاتب؛ فالكبار وحدهم من يغنون المعجم.

إنّ العديد من الروائيين، وأنا أتحدّث عن أولئك الذين يصغرونها

بالعمر، أي مَنْ لا يتجاوز عمرهم اليوم الثلاثين عاماً، قد فتنهم هذا الأسلوب الشخصي وهزّتهم هذه السمفونية، فاستعاروا الكثير من مفرداتها وطُرق إحساسها. فتشكّلت مجموعة. لكنّ المحاكاة ينبغي أن تتوقّف عند ما أدعوه البلاغة الجديدة. فإذا ما بقي للأخوين غونكور تلامذة، فإنّهم سيقلّون من شأنها. فأنا أفضل أن أراها في كنيستها المذهّبة والمزينة بلا ورثة، وكأنّهما تمثالان للفنّ سقطا من سماء زرقاء، في صباح رائق. أمّا إذا ما قام قادمون جدد مرغمون على المزايدة بدفع أسلوبها أبعد من ذلك، فسوف تتحوّل طريقتها إلى مجرد حدلقة وطغيان لألوان البراعة الفنية التي تُغرق الوقائع والأفكار. ذلك أنّ الأمر قد تمّ دفعه أحياناً، حتّى عندهما، في رواية «مدام جيرفيزيه»، إلى حدّ جعل الوثائق الإنسانية تصاب بالعقم، تلك الوثائق التي توصلنا إلى جمعها بفضل مراقبتها الدقيقة والمرهفة تماماً.

أرغب في الاختتام بفكرة معرّية. إنّ الجمهور، الضعيف الإحساس حيال رهاقة الشكل، يقوم أحياناً بنوع من العودة إلى الأعمال هي أشبه ما تكون بحُكم عادل. لقد ظلّت نصوص الأخوين غونكور راقدة لفترة عشرة أعوام، لا يعرفها سوى عدد قليل من المعجبين. أمّا الصحافة، فقد أظهرت إزاءهما قسوة بغیضة. وفجأة، دون أن نعرف لماذا، شرعت الصحافة، أخيراً، بالإطراء على تلك الأعمال ذاتها، وذلك بمناسبة صدور طبعات جديدة لها. ثمّ جاء المشترون، وتضاعف عدد المتحمّسين لها. إنّه أخيراً المجد الذي كبر في الأوان المناسب على قبر الأخ المتوفّي، حيث لم يبقَ سوى الأخ الآخر، وحيداً ومبتوراً.

القسم الثاني  
في المسرح



# مسرّم فيكتور هوغو<sup>(1)</sup>

## 1

يصعب اليوم الحكم على فيكتور هوغو مؤلفاً مسرحياً. هناك العديد من العوائق التي تمنع المرء من قول تفكيره بصراحة، ذلك أنّ الصراحة قد تقرب من الفظاظة. فما زال المعلم واقفاً، ومحاطاً بشعاع مجده، بعد حياة طويلة ومتألّقة لمَلِك في الأدب، هكذا بحيث يمكن للحقيقة أن تظهر، أمام هذا الشيخ الجليل، وكأنّها شتيمة. لا شكّ أن المسافة باتت كافية لدراسة التطوّر الرومنطقيّ في المسرح؛ كما أنّنا أصبحنا من الخلف القادر على النطق بحُكمه؛ لكنني أعتقد أنّ احترامنا لهوغو سيكون عائقاً في أوجهنا، ما دام هنا ويقدر أن يسمعنا.

أتذكر فتوّي. كنّا مجموعة من الصبيان المنطلقين في الريف، عاشقين للطبيعة والشعر. وكانت مسرحيّات هوغو تسكننا وكأنّها رؤى باهرة. وبعد خروجنا من صفوفنا الدراسية، وذاكرتنا متجمّدة من تلك المقاطع الطويلة التي كان ينبغي علينا حفظها عن ظهر قلب، كان ذلك نوعاً من المجون المليء بالارتعاش والنشوة التي تدفّئ القلب، أن نحشو أذهاننا بمشاهد من مسرحيّته «هرناني» *Hernanie* و«زوي بلاس» *Ruy Blas*. كم من المرّات مثلنا، على شاطئ النهر الصغير، وبعدما نكون قد أمضينا وقتاً طويلاً في السباحة، فصولاً بأكملها! بعد هذا، كنّا نحلم برؤية ذلك

(1) عنوان المقالة الأصلي هو «فيكتور هوغو» *Victor Hugo*، وقد أضفنا كلمة «مسرح» للعنوان للتفريق بينه وبين عنوان مقالة لاحقة في هذا الكتاب عنوانها هو أيضاً «فيكتور هوغو». وموضوع هذه المقالة هو بالفعل مسرح الشاعر الفرنسيّ الشهير، وحتى عندما يتناول زولا روايته «نورثام باريس» فليُقارن بينها وبين المسرحيّة المستمدّة منها.

في المسرح، الذي تخيلنا ثرياته وهي تهتز من حماس الصلاة.

وأخيراً! بعد مرور أعوام، حققت أمنية شبابي، وذلك بمشاهدتي لإعادة تمثيل «هرناني» في مسرح «لا كوميدي فرانسيز»، ولم أكن أعرفها حتى ذلك الوقت إلا عن طريق القراءة. كان ذهولي هائلاً. فهذه المسرحية التي ضحى من أجلها المؤلف بكل شيء بغية إحداث تأثير، والتي جمع فيها كل أنواع الحوادث غير المحتملة، لا شيء آخر غير بهاء المشهد ورونق التعارضات في الموضوع، ليس لها أي تأثير مسرحي. فمع أنّ إخراج السيد بيران Perrin للمسرحية كان رائعاً، وعنايته في تجسيد الفصل الرابع كبيرة، ومع أنّه طلب من موسيقار ذي موهبة أن يؤلف موسيقى جديدة لجوقة البواقين، فلم يغيّر ذلك من الأمر شيئاً، فهي لا تمس القلب، والذهن يبقى شارداً عنها، كما أنّ تأثيرها الوحيد يكمن في انقشاع وهم المشاهد، الذي كان يتوقع حدوث كل ذلك بطريقة أشمل وأكثر إبهاماً.

من ناحية أخرى، كان من السهولة عليّ بمكان تفسير انقشاع الوهم ذلك. فظروف مشاهدتي للمسرحية كانت ممتازة. لقد استيقظت عندي ذاكرة طالب المدرسة، وكنت أتربص بتلك المشاهد التي حرّكت حماسنا في الماضي، ثم بقيت مندهشاً لرؤيتها جامدة على خشبة المسرح، تسرف في الإطالة، وتثير التعب والضجر، بالرغم من جاهلها الشعري. ماذا! أهذا هو هرناني بلحمه وعظمه، وهل تلك هي الصالات القوطية التي ضخمتها تخيلتنا، وهل هذه هي الكلمات والأفعال التي كانت تحرك فينا عالماً من العمالة! يا إلهي! كم تحط رؤية القرون الوسطى تلك من كل شيء وتدفع بالسّامي إلى حافة البلاهة!

أجل، يقيناً، إنّ مسرح فيكتور هوغو مصنوع للقراءة. كنت قد

سمعت بذلك الحكم؛ بيد أنني لم أفهمه جيداً إلا في ذلك المساء. يبدو أن الشاعر قد حلق أعلى مما يلزم. فهو بحاجة لمخيلة القارئ لكي يملأ إطار مسرحياته الشعرية. لكن عندما نقرأه، نجد أن الأمور غير المحتملة لا تصدمنا بقوة، كما يمكننا قبول شخوصه فوق البشرية، والديكورات المشار إليها فحسب تتخذ في أذهان القراء امتداداً رحيباً. على العكس من ذلك، يُرجع المسرح كل شيء إلى المادة؛ إذ يتحدّد الإطار، ويصبح ضعف إنسانية الشخوص واضحاً للعيان، وابتذال الديكور يبدو وكأنه يسخر من الانتفاخ الغنائي للمأساة المصوّرة. لم أضع هذه الحجّة في نظر الاعتبار لصالح القضية التي أَدافع عنها، ولكنها لفتت انتباهي وسأصوغها طواعيةً بالطريقة التالية: «هناك درجة معينة للمثال المرجوّ بلوغه، وبتجاوزها تصبح كلّ مسرحيّة شيئاً عبثياً، فلن تتمكّن أدوات المسرح من ترجمتها».

لا أريد الدخول في النقاش النقديّ لمسرحيّة «هرناني»<sup>(1)</sup>. لأنّ ذلك سيقودنا بعيداً. سأحدّث، بطبيعة الحال، عن الهيكل المسرحيّ للعمل، ذلك أنّ أبياته الشعرية صارت، منذ زمن طويل، لا تطالها أية مناقشة. من ناحية أخرى، أعتقد أنّنا متفقون حيال غرابة قاطع الطرق الإفلاطونيّ

(1) «هرناني، أو الشرف القشتاليّ» *Hernani, ou l'honneur castillan*: مبرحة شعرية لفيكتور هوغو عُرضت لأول مرّة في 25 فبراير 1830 وكرّست ولادة المسرح الرومنطقيّ وأثارت سجالاتاً حادّة بين أنصار المسرح الكلاسيكيّ وحماة التجديد صار يُعرف، أي السجال، بـ «معركة هرناني» *La bataille d'Hernani*. تدور أحداث المسرحية في 1519، في اللحظة التي يتهيأ فيها ملك الإسبان دون كارلوس للجلوس على عرش الإمبراطورية الرومانية الجرمانية حيث سيصبح اسمه شارل الخامس أو شارل كان Charles Quint. تجمع المسرحية حبكة غرامية (لدونيا سول عشاق ثلاثة هم الملك نفسه وروي غوميث وهرناني، وهي تحب هذا الأخير) وحبكة سياسية (يكشف الملك مؤامرة تحاك ضده، ويفكر طويلاً بعرشه الإمبراطوريّ القادم).

ذاك، الذي يتصرّف دائماً وكأنّه طفل في العاشرة من عمره. كما يمكن القول إنّ العجوز غوميث Gomez كائن غريب تماماً، وكأنّه بارتولو<sup>(1)</sup> Bartholo متشدّد بالكلام، وسيظهر جانب الجلاد فيه في خاتمة المسرحيّة. لكن آية سداجة أيضاً، وأيّ مظهر يثير الرثاء ذلك الذي يبدو عليه، في النهاية، عندما تتناول دونيا<sup>(2)</sup> سول dona Sol جرعتها من السمّ، وكأنّ ذلك العجوز الغبيّ لم يكن يتوقع أنّه سيقتل تلك الفتاة بمطالبتها بقتل هرناني!

لا أرغب في خوض هذا النقاش، ومع ذلك لا يمكنني الامتناع عن أن أقول بصوت عالٍ بعض الأفكار التي قلتها في نفسي ذلك المساء. تستجيب مسرحيّة «هرناني» للصيغة الرومنطيقية للكتابة المسرحيّة استجابةً كاملة. فالغاية هي الوصول إلى أكبر ما يمكن من التأثيرات، بصرف النظر عن الأدوات المستخدمة. من هنا تمّ ابتداع ذلك البوق الشهير. ما إن يُنفخ في البوق حتّى ينبغي قتل هرناني، ومن ثمّ علينا أن نتوقّع سماعه حينها يصبح قاطع الطرق ذاك سلطاناً كامل السعادة والقوّة. وهكذا يحصل الشاعر على ذلك الفصل الخامس المدهش، ثنائيّ الحبّ ذلك الذي تقطعه نفثة الموت.

هل سأسمح لنفسي بقول ذلك؟ لم يكن الانطباع قويّاً كما كان يأمله الشاعر الكبير. لا بل كان مؤلماً بشكل خاصّ. نحن هنا في قلب التخيل. يجري المشهد في المرتفعات، في مناطق الشرف المزعوم لمنطقة قشتالة الإسبانية، حيث تختفي الإنسانية تماماً. قد يكون الوفاء للقسم دافعاً

(1) بارتولو Bartholo شيخ مهذار وكثير التذمّر في مسرحية «حلاق إشبيلية» *Le Barbier de Séville* لبيومارشيه Beaumarchais (1732-1799).

(2) تعني «دونيا» doña بالإسبانية: سيّدة، وتعادل «دونا» donna بالإيطالية. و«دون» don التي تأتي لاحقاً تعني «سيّدة».



مسرحتياً جيداً، لكن أن يُرغم شابٌ جريء على الموت في مساء زفافه، لأنه تعهد بقتل نفسه لدى سماع أول نغمة، فتلك قصة كابوسية منقّرة، ولا تُعترف في الحقيقة، كما أنها تثير حتى أكثر المعجبين بالكاتب إخلاصاً. فليس هناك إنسان نزيه واحد في صالة المسرح لن يفكر طواعيةً بالإلقاء بالعجوز غوميث من فوق الشرفة. لقد لاحظت من حوالي حركة غضب شاملة. فمعايير الشرف المفهومة بتلك الطريقة مفرعة. وأنا لا أرى فيها أيّ درس نافع ولا أية حقيقة مأسوية.

كم سيكون طيباً لو سمع المرء صرخة إنسانية تتخلل ذلك المشهد الشعريّ المقصود! وكم سيتخفّف المرء من وطأة ذلك المثل الأعلى لو عثر في زاوية ما على شيء من التحليل! لننظر إلى شخوص الشاعر، فهو يتركهم كما عثر عليهم، دون أية دراسة لقلوبهم أو لذكائهم. فهرناني ودونيا سول يعبران المسرحية بالموقف القاسي والرقيق ذاته. إنهما نمطان من موضة 1830، تُضاف إليها سمة من الحتمية واللغز؛ ففي هذه الحركة الأدبية المتفرّدة، كلما كانت الشخصية غريبة زاد الاهتمام بها. إنّ الشخصية الوحيدة التي درسها المؤلف هي شخصية دون كارلوس Don Carlos، وفيه تكمن، من وجهة نظري، عظمة المسرحية.

ثمّة شيء آخر أذهلني، ألا وهو الضجر المتصاعد من المسرحية. فالدراما<sup>(1)</sup> الرومنطيقية أصبحت مضجرة كالتراجيديا. ولم نعد نكثرث (1) كان ضرورياً الاحتفاظ هنا ببعض المصطلحات الغريبة أو تعريبها. فإذا كانت ترجمة «الكوميدي» comique إلى «الهزلي»، و«الكوميديا» comédie إلى «المهابة» سائغة وشائعة، فإنّ التعبير بالمفردة «مأساة» عن كلّ من «الدراما» drame و«التراجيديا» tragédie يثير إشكالاً لغوياً ونقدياً كبيراً. لقد ظهرت المفردة «drame» في القرن الثامن عشر لتسمية مسرح يمثل نمطاً وسيطاً بين التراجيديا والكوميديا. تصوّر التراجيديات أو المآسي، التي ظهرت في اليونان القديمة، وواصل الشعراء كتابتها في العصر الكلاسيكي، المصير المظلم أو المشؤوم لبطل يصارع آلهة أو قوى أخرى تتخطاه. هي وضعية بلا =

بأولئك الأفراد. يكتظ الحوار بالأسماء الإسبانية التي لا يفهمها الجمهور، كما لا يؤثر فينا الجانب التاريخي، الذي يستعمله المؤلف بإسراف، لأنه يتعب أذهاننا، ويجعل أبصارنا تشرد بعيداً، ثم نظل على أمل أن تنطلق المسرحية ثانية بحركة جديدة. كما لا يستحوذ الانفعال، ولو للحظة، على المشاهد. ولا يتولد الوهم المطلوب، وليس ثمة مكان لغير الإعجاب الأدبي العميق. فمثلاً، لطالما تمت السخرية من حكاية تيرامين Théràmène؛ لكن ألا يمكن أن يكون ذلك المونولوج المطول لشارل الخامس Charles Quint، أمام قبر شارلمان Charlemagne، حكاية أخرى لتيرامين وقد أطيلت إلى أبعد الحدود؟ يستولي على الصالة

= مخرج يخوضها البطل مدفوعاً بقدره أو دفاعاً عن شرفه. أما الدراما فتعرض أفعالاً جادة لكنها ليست بلا مخرج بالضرورة، كما يجيز كاتبها لنفسه المزج بين الجدّ والهزل أو بين المساة والمهابة، وهو ما لا تميزه التراجيديا. صحيح أنه كان هناك نوع من الدراما الساخرة أو الهجائية satirique في اليونان القديمة، وأن المسرح الباروكي (في إسبانيا العصر الذهبي، أي إبان القرنين السادس عشر والسابع عشر) عرف نمطاً مخصوصاً يُدعى بالمسرح التراجيكوميدي tragi-comique، إلا أنه كان ينبغي انتظار القرن الثامن عشر، وخصوصاً ظهور الرومنطيقية، لتصبح الدراما جنساً قائماً بذاته. ولأنها ظهرت في المسرح، صارت المفردة «دراما» تدلّ في أحد معانيها على «مسرحية»، والصفة «dramatique» تدلّ على «مسرحي» (عمل مسرحي، كتابة مسرحية، إلخ.)، وكذلك على نوعية كتابة (البُعد الدرامي في مسرحية أو قصة أو فيلم، إلخ.) وما يعنيه زولا على تصوّر هوغو للدراما، بين أشياء أخرى، هو تحوّل هذا المزج بين الجدّ والهزل، أو بين السامي والمضحك، إلى إجراء دائم وشبه آلي. أما موقف كتاب الطبيعة فيعرضه زولا متحدثاً عن نفسه وعنهم بضمير المتكلم بصيغة الجمع: «إننا أصبحنا أحراراً في وضع شخصونا في الأوساط التي يعيشون فيها، وتقديمهم في أفعالهم السامية تارةً والمضحكة طوراً. بيد أن همنا الأكبر يتمثل في التأكد من أنّ تلك المواقف حقيقية، وتمّ استنباطها منطقيّاً الواحدة من الأخرى. بإيجاز، لم نعد تتحرّك على طريقة الرومنطقيين، الذين كانوا يظنون أنه من أجل الوصول إلى الحقيقة لا بدّ من (...) تضديد الأشياء المضحكة فوق السامية. نحن نتناول الإنسان كما هو عليه، ثم نحلّله، ونقول ما الذي وجدناه فيه...».

التعب ذاته، لكنّه مضاعف هنا مراراً بسبب طول الفقرة.

يمكننا الاستشهاد، عوداً إلى مسألة الضجر هذه، بمشهد البورتريهات الشهير. فعندما كتبه فيكتور هوغو، كان يظنّ أنّه يعرب عن براعة مسرحيّة. لكن يحدث أن يتولّد نقيض ذلك، فلا شيء يبطن الحركة أكثر من ذلك الإحصاء غير المجدي للأسلاف. ولا بدّ من رؤية ارتباك الممثل الذي يؤدي دور دون كارلوس، طيلة ثرثرة العجوز غوميث. عند القراءة وحدها، لا يخامر الشكّ ذهن المرء حول ذلك. أمّا في المسرح، فيصبح ما هو غير محتمل صارخاً. لأنّه كان بمقدور دون كارلوس إيقاف ذلك المهذار عشرين مرّة. كلّ ذلك تعمّده الشاعر، وضخّم عشر مرّات تأثيره، وذلك لكي يقول بقوة إنّ نبيلاً من طراز سيلفا Silva لا يمكنه تسليم ضيفه. لكن ما تمّ تدميره بالدقّة هو، لسوء الحظّ، هذا التأثير. لقد انتظرناه أطول ممّا يلزم.

صحيح أنّ المسرحيّة قد تلقت تصفيقاً طويلاً. لكن لا ينبغي على المرء الانخداع بذلك. لقد قلت في البداية إنّ من الصعب اليوم الحكم على مسرح فيكتور هوغو. ذلك أنّ هناك العديد من التأثيرات التي تمارس على الجمهور، ولذا لا يمكن للحماس، الذي حصلت عليه إعادة تمثيل تلك المسرحيّات، أن يكون حكماً عادلاً ومجرّداً. فهناك أولاً المسألة السياسية، النافذة التأثير. فقد تمّ الترحيب بفيكتور هوغو باعتباره الوطني الكبير، والجمهوريّ العظيم. من جهة أخرى، جمعت صالة العرض مخلّفات الرومنطيقية، أعني أولئك الأفراد الذين هددهتهم الرومنطيقية في صباهم، وبالتالي فهم يهّلون لأدب شبابهم دون التمييز بين الفرقاء. أنا لا أتحدّث عن الجيل الشعريّ الشابّ، الذي تمّ إدخاله في الجوقة. فبالنظافر مع الاحترام، تمكّن الإعجاب العميق بالأدب من

إنهاء القصّة، ولذا يمكننا فهم كيف تمكّنت الهتافات الحماسية من إخفاء الضجر الحقيقي المتولد عن المسرحيّة.

قد أبدو متناقضاً إذا ما قلت إنّ الصالة كانت باردة بالرغم من التصفيق. ومع ذلك، تلك هي الحقيقة بعينها. فلمرات عديدة، وفي أماكن معدّة سلفاً، كان يتعالى ذلك التصفيق من تلقاء ذاته، وسط صمت جليديّ، وكنا نسمع ضجّته التي تصم الأذان، تلك الضجّة الخاصّة، التي تبدأ وتنتهي بغتة، وكأّتها رشقة بندق. في مواضع أخرى، أضيئت الصالة برمتها، بيد أنّ ذلك كان دائماً عند مقطع غنائيّ فحسب، عند بعض الأبيات الرائعة التي ستبقى بين أجمل ما في أدبنا الفرنسيّ. يجري دائماً التصفيق للشاعر، فيما يُنسى المؤلف المسرحيّ نهائياً.

بوّدي، من خلال الكلام عن اثنين من ممثلي هذه المسرحيّة، أولهما السيّد مونيّه سولي Mounet-Sully والثاني هو السيّد فورمز Worms، العثور على حجج جديدة لصالح الحقيقة في المسرح. نحن نعرف النجاح الذي لاقاه فورمز، وهو نجاح كبير جعل من مونيّه سولي، الذي مثل دور هرناني، يتراجع إلى المرتبة الثانية. وذلك حدث ذو دلالة.

إنّ سوء حظّ السيّد مونيّه سولي، هذا الفئان الموهوب جدّاً، متأثّر من حقيقة أنّه ولد متأخراً بنصف قرن. كان عليه المجيء إلى العالم مع فريديريك لوميتر Frédéric Lemaître وبوكاج Bocage وأقرانها. حينها، كان سيحظى، قطعاً، بمكانته؛ أمّا اليوم، فأنا أجدّه ضائعاً تماماً، ومرتبكاً بنفسه. فإلقاؤه مفرط التقطّع والاندفاع بالنسبة لأذنانا. كما يدهشنا صوته المغرّد، ودوران عينيه والأثر الذي يتركه تلاعبه ببياض أسنانه، والذي يبدو لنا مبالغاً فيه. وهو لا يمكن أن يخطو على الخشبة دون أن يبدو غاضباً، وسط رفاقه الهادئين والمنضبطين تماماً. ولأنّه ما زال

يحمل في داخله قليلاً من دم 1830، فهو يمثل مسرحية «هرناني» كما كان ينبغي تمثيلها في لحظة خلقها. في حين يبدو لنا، في هذه الساعة، وكأنه يقترب كثيراً من إثارة السخرية.

يظهر السيد فورمز، بالمقارنة به، مختلفاً تماماً. لأنه مخلوق من أجل المسرح الطبيعي. فهو يحمل شخصيته، يملكها، ويفضلها بفن ناجز. إنه فتان عارف، شديد التعلق بالحقيقة، وتفقره المبالغات التي لا نفع فيها. ولننظر إلى الطريقة الرائعة لتمثيله، عند نطقه للمونولوج الطويل لشارل الخامس بتلك الفخامة الهادئة للغاية، بحيث يمكننا القول إن كل نجاح المسرحية كان من نصيبه. أليس من الرائع أن يتغلب الممثل الطبيعي على الممثل الرومنطقي، على أرضية عام 1830 نفسها؟ لا بد أن تكون الصيغة الرومنطيقية قد ماتت بحيث تُطلق كل تلك الهتافات الحماسية لفورمز بفعل أدائه في «هرناني»!

كما جرى التهليل للسيدة سارة برنار Sarah Bernhardt. وبالرغم من ذلك، أشك في أن الرومنطقيين راضون عنها. فنحن أصبحنا بعيدين عن دونيا سول، التي عرفها الجمهور لحظة ولادة العمل وفي أول إخراج له، تلك المرأة المظلمة والقدرية التي أحببت قاطع الطرق خصوصاً لأنه طلع عليها من الظل. أما سارة برنار، فكانت ترغب في أن تكون امرأة، وهي على حق. إنها رائعة بلطفها وانفعالها في دور المرأة التي تحب، والتي لا تريد معرفة غير حبها. لقد أطلقت، في الفصل الأخير، بعض الصرخات الجميلة المفعمة بالحقيقة والتي خطفت ألباب الصالة.

لقد اتهمني البعض بأنني ابن جاحد للرومنطيقية. أرفض ذلك تماماً، وأنا لا أجد أي شيء. أعرف أن من سبقونا قد خاضوا المعركة بصورة جيدة، كما يملأني الإعجاب والعرفان إزاء فيكتور هوغو. لكنني

لا أغضب، ولا أتمردّ تماماً إلا عندما يحاول المتعصّبون إيقاف الأدب الفرنسيّ عند الرومنطيقية وحدها. فإذا كانوا قد حصلوا على الحرّية، فليدعونا نذوقها نحن أيضاً. لم تكن الرومنطيقية سوى حركة تمرد، أمّا الآن، فعلينا إعادة التوازن للحركة، وذلك بإنتاج أعمال حقيقيّة. فالحركة التي بدأت بهم، تتواصل فينا، ما هو المدهش في الأمر؟ ذلك هو المعيار الإنسانيّ. نحن نتلقّى فكرهم، لكننا نرفض بلاغتهم.

لقد تحدّثت عن المكانة التي كان يحتلّها فيكتور هوغو في فتوّي، ولم أتذكّر له؛ لكنني أعتقد أنّه جاء الوقت لوضعه في متحف كتّابنا الكبار، إلى جانب كورنيّ وموليير. سوف يُعاد تمثيل مسرحياته من وقت إلى آخر، باعتبارها صيغاً ظافرة لفنّ مرحلة. سنتذكّر أنّ «هرناني» قد كُتبت عندما كان هوغو في السابعة والعشرين من عمره، وقد حملت معها تطوّر فنّ برمته. وسوف نظلّ دائماً معجبين بانفجار ذلك الشعر. لكن ينبغي أن نفهم أنّ «هرناني» ليست الحدّ النهائيّ لأدبنا المسرحيّ، ذلك أنّ هذا الأدب قد تطوّر، ثمّ حلّت صيغة منطقيّة بصورة أعمق وأكثر إنسانية محلّ الصيغة الرومنطيقية.

إنّ إعادة تقديم العمل على المسرح، كما في تلك الأمسية التي تحدّثت عنها، لا تعني شيئاً. إنّ «هرناني» مسرحيّة كلاسيكية، ولا يمكننا إلاّ التصفيق لها. ويقول البعض إنّه ربّما كان ينبغي أن يقدّم فيكتور هوغو للتمثيل واحدة من المسرحيتين اللّتين هما في جعبته الآن، لكي يتبيّن لنا بشكل دقيق تأثير عمل جديد له، مكتوب وفقاً للصيغة ذاتها. أمّا أنا، فسألتخصّ رأيي بالقول إنّ مسرحيّات الشاعر هي من نوع المسرح السيّئ، المغلّف بالشعر الجميل.

بين كل مسرحيات فيكتور هوغو، تظل «زوي بلاس» *Ruy Blas*<sup>(1)</sup> أكثرها تمثيلاً، وأعمقها إنسانية وحياءة. كما أنها تنطوي على جانب كوميدّي، أو بالأحرى على جانب خيالي رائع. لذا ستبقى «روي بلاس»، قبل «هرناني»، ضمن أمّهات المسرح، إلى جانب «السيد» *Le Cid* و«أندروماك»<sup>(2)</sup> *Andromaque*.

يشكل الفصل الأول عرضاً ممتازاً: حنق دون سالوست *don Salluste* الذي فقد حظوته، والذي يحاول الانتقام لنفسه، والعروض التي يقترحها على دون سيزار *don César*، ورفض هذا الأخير لها بروح فروسيّة، ومن بعدها الأسرار التي يفضي بها روي بلاس لدون سيزار، وأخيراً دسيسة دون سالوست، الذي يدفع بخادمه العاشق على طريق الملكة. في الفصل

(1) روي بلاس *Ruy Blas* مسرحية شعريّة لفكتور هوغو، مُثّلت لأوّل مرّة في 7 نوفمبر 1838. تدور أحداثها في البلاط الملكي الإسباني أيضاً. روي بلاس خادم لأحد الأسياد (الماركيز دون سالوست). يحبّ الخادم الملكة، فيما يسعى سيده إلى الانتقام منها لفقدانه حظوته في بلاطها. يستغلّ السيد سمعة ابن عمّه الكونت دون سيزار الطيبة وبيعت بخادمه روي بلاس إلى الملكة باعتباره دون سيزار. تخمّن الملكة أنّه هو العاشق المستتر الذي كان قد أرسل لها خفيّة رسالتين غراميتين وباقات زهر. ولأنّها تضجر في قصرها الذي هجرها فيه زوجها فهي تحبّ عاشقها الشاب. وإذ تتحقّق من ذكائه ووفائه تعينه رئيساً لحكومتها. فيتدخل دون سالوست ويكشف للملكة عن الحقيقة ويهددها بفضح كونها عشقت خادماً. ينتحر الخادم بعدما يقتل سيده المبتزّ، فتطبع الملكة قبلة عشقيّة على جبين الفتى المنتحر.

(2) «أندروماك» *Andromaque* مأساة (تراجيديا) شعريّة لجان راسين *Jean Racine* (1639-1699)، و«السيد» *Le Cid* (باسم المحارب الإسباني القروسطيّ المعروف الذي أنشأ الإسبان ملحمة شعبيّة في معاركه ضدّ المسلمين) مسرحية شعريّة تراجيكوميدية لبيار كورنيّ (1606-1684). وكلتاها من أهمّ نماذج المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ.

الثاني، يُقدّم لنا البلاط الملكي الإسباني، المعتم والشكلي، والضجر الذي تغرق فيه الملكة، لوحة مؤثرة؛ ثم الطريقة التي تتعرّف بها الملكة في روي بلاس على ذلك الرجل الذي غامر بحياته من أجل أن يجلب لها زهوراً من بلده، والرسالتين المكتوبتين بالخطّ نفسه، والدانتيل المملّخة بالدم، واليد النازفة، كلّ ذلك يشكّل آليّة مسرحيّة بارعة، قد لا يصنع السيّد ساردو<sup>(1)</sup> أفضل منها. كما أحسن المؤلف تهيئة أثر الفصل الثالث، والتمهيد له من بعيد؛ إذ ليس هناك من مفاجأة مسرحيّة منتظرة أكثر من ظهور دون سالوست الذي دفع روي بلاس إلى التقاط منديله، عقب المشهدين الأوّلين، وبعد تلك الخطبة<sup>(2)</sup> المسهبة، حيث يكشف الخادم عن كونه السيّد الأقوى في إسبانيا، وتلك القبلة التي طبعتها الملكة على جبينه، وهي تنعته بالعبريّ. هنا تنتهي المسرحيّة، ولا يبقى لروي بلاس سوى قتل دون سالوست ثم تناول السمّ؛ لكن حينئذ ينبثق الفصل الرابع الرائع، الذي يشكّل فاصلاً محمّلاً بتخييلات عالية، إذ يظهر دون سيزار ثانية، ويتخبّط كخنفساء وقعت في شرك الخاتمة. وفي الختام، يأتي الفصل الخامس، الذي يتمتّع بأهميّة ضاربة، بمنجّرد أن نقبل بالمواقف المعروضة: فهناك تلك الملكة التي أدركت أنّها كانت قد أحبّت خادماً، وهذا الخادم الذي يجعل من نفسه محبّاً للعدل ويقتل دون سالوست؛ ومن جديد الملكة نفسها تبكي ذلك الخادم الذي سمّم نفسه، والذي تغفر له وتناديه باسمه الأوّل وتواصل عشقه: هذه العناصر تشكّل، بما لا يقبل الشكّ، خاتمة غير مألوفة، وسيكون من النشاز ألا نتأثر بها.

(1) فيكتوريان ساردو (Victorien Sardou) (1831-1908): مؤلّف مسرحيّ فرنسيّ مميّز براعته في كتابة المحاورات وبسخريته من المجتمع.

(2) هذه المفردة التي ستكرّر في هذه الدراسة مأخوذة هنا بمعناها المسرحيّ: مونولوج طويل تلقيه شخصيّة مسرحيّة دون أن تقاطعها الشخصيات الأخرى.



ذلك هو النهج الرومنطقيّ، وسوف أشدّد عليه، ذلك أنّه يبدو لي من المثير دراسة هذه النقطة. يقال إنّ فكرة روي بلاس قد اكتشفها فيكتور هوغو في كتاب جان جاك روسو «الاعترافات». وفيما بعد وجد في نصوص السيّدّة دونوا<sup>(1)</sup> d'Aulnoy المعطيات التاريخية. وهكذا فإنّ روسو الذي يهيمّ مائدة الأنسة دو بريل de Breil ويعشقها سرّاً، هو روي بلاس في حالة جنينيّة. لنرّ ما العمل الذي سيتحرّك بعد ذلك في عقل الشاعر. فالآنسة دو بريل لا تكفيه، ولذا فهو بحاجة إلى ملكة، لكي يعطي للتضادّ أو الطباق قوّته الأكثر حدّة. من ناحية أخرى، لم يكن مقام روسو لا عالياً ولا واطناً تماماً، فأبدع هوغو روي بلاس، هذه الصيغة التجريدية للخادم الذي ينتهي بفقدان نفسه بين النجوم. إنّ خادم، إذا شئنا، ما دام يخدم دون سالوست وما دام لبس يوماً حلّة الخدم؛ بيد أنّ مفردة «خادم» ما هي إلّا لقب ألصق به عنوة. وبشكل عامّ، كان قد ذهب إلى المدرسة الثانوية، ودبج بعض الأبيات الشعرية؛ إنّ ذلك الحالم الذي ينطوي على خامّة الرجل العظيم. وذلك ما أظهره هو، ما إن أصبح رئيس حكومتها.

لتساءل، بحسن نية، هل أنّ روي بلاس خادم حقّاً؟ لم تكن حلّة الخدم سوى أمر عارض. فهو شاعر في عشية يوم، ورئيس حكومة في اليوم القادم، ومن ثمّ لا ينبغي عليه أن يأخذ مروره السريع عند دون سالوست بعين الاعتبار. فهناك الكثير من الرجال الذين مرّت بهم لحظات عسيرة، ثمّ انطلقوا من أسفل السّلم، مثله. لماذا، إذن، كلّ تلك الضجّة حول المفردة «خادم»؟ ولم النواح؟ ولم ستمّ نفسه؟ تناقض عجيب: إنّ

(1) هي كاتبة الحكايات الفرنسيّة المعروفة ماري كاترين دونوا Marie-Catherine d'Aulnoy (1651-1705)، صدرت عن مشروع «كلمة» مجموعة ضخمة من قصصها للنائشة بعنوان «العصفور الأزرق وحكايات أخرى»، بترجمة ماري طوق ومراجعة كاظم جهاد.

لا ينطوي في نفسه على خادم، ومع ذلك يموت لأنه خادم. هنا نلمس سوء استعمال المفردة، أي بؤس الأساطير المبتدعة. قيل في الماضي إن الكذبة الأولى تفرض سلسلة من الأكاذيب، ولا شيء أكثر صحة من هذا في الأدب. فإذا ما هجر المرء أرضية الواقع الصلبة، فسيجد نفسه مقدوفاً به داخل العبث، ويكون عليه الاستناد إلى فرضيات غير محتملة جديدة لتدعيم ما انهار من فرضياته غير المحتملة. فعندما يريد فيكتور هوغو إبراز التضاد العنيف في مسرحيته، يجعل من روي بلاس خادماً بائساً؛ لكن حينما يريد جعله محبوباً من قبل الملكة، يرفعه إلى مقام المثال، وها نحن أمام الخادم الذي تلتهب خصلات شعره وكأنها ذيل نيزك. كل ذلك ليس سوى غنائية، لا بل غنائية خرقاء.

للتخيل، للحظة، تناول روائي من التيار الطبيعي لهذا الموضوع. من ناحيتي، سيذهلني ذلك، ولن أنظر إليه إلا باعتباره قدرة. هل نسينا تلك القصص التي تدور بين حوذتين ودوقات، والتي شقت طريقها مؤخراً نحو مدونة أخبارنا الفضائية؟ كذلك هو الأمر بالنسبة لروي بلاس، ضمن وقائع الحياة. ولن تصلح تلك القصص مادة للدراسة والتصوير؛ أكثر ما يمكن القيام به هو إعطاء مغامرة كهذه زاوية صغيرة في مجتمع فاسد؟ صحيح أن الروائي الطبيعي يمتلك وسائل تُحوّله إلى حالة ذلك الموضوع على الماضي. وهنا أيضاً سيعثر على حقائق محرّجة، وغير أخلاقية تماماً. لقد شاهدنا ملكات يعشقن خدماً؛ وأنا أعني هنا بالخدم خدماً يتمتعون بألقاب الخدم، «زبائن» كما كانوا يُسمّون في روما. وهؤلاء الخدم، الذين يصبحون من المحظيين، لا يسمّون أنفسهم. تدبّر الملكات أموراً مخزية معهم، ويدفع الشعب ثمن المائدة والسريير. هذا ما قد تكون عليه الحقيقة التاريخية. وهي قدرة تماماً.

أي أناس سعداء، هم هؤلاء الشعراء! إنهم يتمتعون بلطائف آتية من مهنتهم. كما لا يربكهم التاريخ. فما إن يضايقهم، حتى يحولوه. يصبح الخدم في أعمالهم محظيين، تستمنهم هدايا النساء؛ وذلك ما يبدو للشعراء غير لائق تماماً، لذا يتدعون خدماً رفيعين، يموتون من أجل الملكات. فالخادم أقل من حاجب، ولذا يكبرون الخادم. وفي قدارة مثل هذا الموقف، يقوم الشعراء بإنابات الزنابق. هنا سيكمن الانتصار.

أعترف بأنه ما كان سيسهل علينا العثور على مثل هذه الأشياء الجميلة. آه، كم نحن صغار وقذرون! فبمقدور الخادم أن يجعلنا نفكر في غرفة الانتظار والمطبخ. هل ينبغي أن يلتفت فكرنا ناحية الدناءة! ينبغي أن نعرف أنه ما إن يجعل المرء من خادم شخصية في مسرحيته، حتى يوصله مباشرة إلى الملكة. أما إذا لم نفهم ذلك، فلأن عقولنا غير منفتحة على الرائع والسامي.

لنتناول الآن تلك الدمية التي هي روي بلاس، ولننككها. كما هو شأن جميع أبطال فيكتور هوغو، لا تعادل عبقرية هذا البطل سوى حماقته. كيف! ها نحن أمام شابّ جسور يرتاب من دون سالوست، الذي يملئ عليه رسالتين، في اليوم ذاته الذي يتقرر فيه مصيره، ثم يكفّ عن التفكير في الرسالتين، هو الذي يتكبد محتوى الرسالة الأولى في الفصل الثالث، في مفاجأة يملأها الرعب، ويعرض نفسه للموت بفعل الرسالة الثانية في الفصل الخامس، دون أن يتوقع شيئاً ولا يستبق الطعنة القاضية تلك! فبخصوص الرسالة الثانية على الأقل، كان ينبغي على ذاكرته أن تبقى يقظة. إنه غبيّ. ودون سالوست هو الرجل القويّ والمتفوق. ولننظر إلى روي بلاس وهو يحمل نفسه على محمل الجدّ، ويعشق الملكة، ويقود الإمبراطورية، على كونه يعرف أن الدون سالوست يقبع في الظلّ، خلفه.

حتى طفل في الثالثة من عمره سيكون أكثر ارتياباً منه. ففي كل ساعة من حياته كان على روي بلاس التساؤل مع نفسه عما يريد منه هذا الرجل، ولماذا خلع عليه اسماً كبيراً، ولماذا دفع به لكي يكون قريباً من الملكة. لا شيء من كل ذلك، فروي بلاس يواصل التسجع مثل حمامة، ويتظاهر بأنه رجل مستقيم. وحينما يظهر الآخر، يندهش هو ويعض على أصابعه ندماً. ذلك هو موقف «لو كنت ملكاً» *Si j'étais rois*، ناقصاً المعجزة.

ذلك ليس كل شيء. فهذا هو روي بلاس وجهاً لوجه مع دون سالوست. كان أبله، فلنر ما إذا كان سيعرب عن شيء من الحسم. آه، أجل، سوف يتصرّف كطفل عصبي لا يعرف شيئاً آخر غير البكاء ويلهج بأشعار. الشيء الأكثر بساطة هو طعن دون سالوست مباشرة بضربة خنجر، ما دام ينبغي طعنه في النهاية؛ لكننا ما زلنا في الفصل الثالث، ومن الضروري إطالة الأشياء. حينئذ، يشرع روي بلاس، رئيس الحكومة الكلي القدرة ذاك، بالتخطيط، مطلقاً صيحات يأس، في أحبولة صبيانية قوامها المفردة «خادم»، كانت حركة واحدة ستكفي لتحطيمها. هنا ندخل في سلسلة الأمور غير المحتملة، التي تحدثت عنها آنفاً؛ فهذه الحبكة تراكم الأمور غير المحتملة بعضها فوق البعض الآخر، وبإسراف مذهل. وأكثرها إضحاكاً هي أنّ روي بلاس، حتى يترك المكان شاغراً لدون سيزار، راح يصلي في إحدى الكنائس ومن بعدها يتسكع في الشوارع، وذلك في اللحظة التي يتقرّر فيها مصيره ومصير الملكة. إنّه طفل عصبي، كما قلت، ففي الوقت الذي يتحرّك فيه الآخرون، يذهب هو للصلاة والنزهة.

لكنّ الذروة تتمثل في ذلك التسميم، الذي يجري في نهاية المسرحية. لماذا يسمّم روي بلاس نفسه؟ لا بدّ أن تكون هناك رهاقة خارقة، تمنعني

عواطفى السوقية، وغرائزى المنحطة والقذرة عن فهمها.

لقد عوقب دون سالوست وها هو فى طريقه للفظ أنفاسه الأخيرة فى الغرفة المجاورة. وها أن روى بلاس والملكة طليقان. صحيح أن هناك دون سيزار؛ لكن دون سيزار صديق روى بلاس، وسيتم ترتيب الأشياء، لا سيما مع ذلك الرجل الذى شتف أسماعنا، فى الفصل الأول، بخطب جميلة عن الاحترام الذى ينبغى على المرء الشعور به حيال النساء. فى هذه الحالة، لماذا السم؟ كل النهايات الأخرى منطقية وممكنة، ما عدا هذه. أعرف جيداً أن ذلك ادعاء غريب من جانبى، أتبع فيه منطقي واحتمالاتي. فالأسباب السامية تقول إن روى بلاس خادم، وإن الخادم عندما يحب ملكة عليه تسميم نفسه، وبذلك تنتهي المسرحية تراجمياً. إنها المهزلة ذاتها! بمقدور المرء المرافعة كما يشاء؛ أن يقول، مثلاً، إن الملكة إذا كانت قد رفضت، ولو للحظة، أن تغفر لروى بلاس، فمن الواضح أنها ستقبله بعد قليل؛ أو أن يقول إنها فى الفصل الثالث وجدت فيه شخصاً عبقرتياً؛ أو أن يذكر بآته، إذا كان حبها لا يكفي، فهناك مصلحة الدولة، التى يجب أن تدفعها إلى الحفاظ على رئيس حكومة إسبانيا؛ وفى النهاية يمكنه أن ينهي مرافعته قائلاً إن الخادم قد اختفى كلياً فى روى بلاس، وإنه لا بد أن يكون عقل المرء مختلفاً ليأخذ عليه كونه ارتدى حلة الخدم لفترة وجيزة. كل هذا سيكون عبثاً: فالصيغة الرومنطقية تشترط أن يسمم روى بلاس نفسه، وذلك إكراماً لجمال الفكرة. لقد عاش كطفل، وها هو يموت مثل غيبى.

لن أتحدث عن تعقيد الرسائل، الرسالتين التى أملاهما دون سالوست وتلك التى كتبها روى بلاس للملكة، والرسالة الموجزة التى حملها دون غوريتان don Guritan إلى ألمانيا، ورسائل دوق ألبه d'Albe التى

عشروا عليها في صدرية دون سيزار. قلت سابقاً إنه قد لا يتمكن السيد ساردو من القيام بما هو أفضل من ذلك. كما لن أتحدّث عن الشخصوس الآخرين؛ إذ كان كافياً تحليل روي بلاس، لأن بقية الشخصوس ما هم إلا تجسيدات لمواقف: دون سالوست هو الشيطان بحقه، ودون سيزار هو الخيال الشعري الذي يلقي في مهبّ الريح بدوقية مهلهلة، والملكة امرأة مهجورة وضجرة تتخذ لها عشيقاً. من ناحية أخرى، ليس هناك أيّ تحليل: تدرس التراجيديا الانفعالات وتستخلص منها الطبائع؛ أما المسرح الرومنطقي، فيمرّر أمام أبصارنا سلسلة من الصور الملونة بحدة، والتي لا تنطوي إلا على الشخصوس، الذين لا يرى المشاهد منهم غير وجوههم أو جانب منها، وذلك ضمن حالة انفعالية محدّدة. وفي النهاية، لن أشدّد كثيراً على المواقف، التي أجدها في الغالب الأعمّ بالغة الغرابة. فمن وجهة نظري، ليس هناك من فارق بين مسرحية لفيكتور هوغو وأخرى لبوشاردى Bouchardy إلا من ناحية الشكل. فصرخة لازار الراعي<sup>(1)</sup> Lazare le pâtre: «تيقظوا، يا تبالي القصر!» تتطابق تماماً مع صرخة روي بلاس: «اسمي روي بلاس وأنا خادم!».

لماذا إذن ستحتلّ مسرحية «روي بلاس» مكانها في المسرح الفرنسي، إلى جانب «السيد» Cid و«أندروماك» Andromaque؟ ستحتله لأنّ القصائد التي تتضمنها «روي بلاس» ستبقى إلى الأبد مفخرة شعرنا الغنائي. فهنا ينتهي كلّ نقاش، وعلى المرء النهوض ليحتي العبقريّة. في عرض المساء الذي تحدّثت عنه قبل قليل، هل كان مؤلّف المسرحية هو من هتفت له الصالة برمتها؟ هل هتفت للمواقف المعروضة، ولدراسة الانفعالات؟

(1) بطل مسرحية تحمل اسمه عنواناً للمؤلّف المسرحي الفرنسي جوزيف بوشاردى Joseph Bouchardy (1810-1870)، الذي كان معروفاً بمسرحياته الشعبيّة المغنّاة ذات الحكبات المعقّدة.

هل انطلق التصفيق ليحيي تحليل الشخوص، ضمن اندفاعه حماس كبرى؟ كلا، وألف كلاً! لقد عاينتُ عن قرب ذلك الحماس؛ كان ينطلق بعد كل خطبة مطوّلة، ويتوجّه للأبيات الشعرية، دائماً الأبيات، وكان ذلك الحماس أقوى عندما أخذ الممثل يشدّد أكثر على الأبيات. لكن إذا ما صيغت «روي بلاس» نثراً، وإذا ما تناولنا فلسفتها العبثية، بحقيقتها التاريخية المزيفة وحكمتها الصببانية، وبهرجتها الأوبرالية التي لا تهدف إلاّ الإثارة، لانفجرنا من الضحك في النهاية. فالأشعار هنا ترفع هيكل العمل، المتداعي، إلى مصاف الرائع والسامي.

أية جوقة أبواق مُباغته وخارقة تلك التي صدحت في اللغة، عبر أشعار فيكتور هوغو! لقد انفجرت وكأنها أنشودة لبوق واحد، وسط ذلك الإنشاد القديم، الأصمّ والمتلثم للمدرسة الكلاسيكية الهرمة. كانت نفحة جديدة، نسمة هواء كبيرة، وألقاً للشمس. من جانبي، لا يمكنني سماعها دون أن ألمح فتوّي تلامس وجهي من جديد، وكأنها تداعبني. كنت قد حفظتُ أبياته عن ظهر قلب، وجعلتها تتصادى في ركن من بروفنس Provence حيث ترعرعتُ. لقد عنث لي ولسواي ساعة الانعتاق الأدبيّ، وعصر الحرية الذي دخلنا فيه. كما إنها اليوم، وستظلّ إلى الأبد، حلّى منحوتة بفرنّ رائع. إنها تُحفّ في الصّوغ، لن يملّ المرء من تسمين طريقة صنعها الحرّة والناجزة، ولا علمها العميق المجتّح. ففي انعطافة هذا الشطر أو ذاك، وفي وقف بعض الأبيات، ثمة فلتات مفاجئة: منظر طبيعيّ يمرّ أمامنا، ارتفاع شامخ يلوح لنا، حبّ يغبر وفكرة خالدة تحلّق. أجل، الموسيقى، النور، اللون، والعطر حاضرة كلّها هنا. أتحدّث عن روائع مرحلة النضج عند الشاعر، وليس عن الأعمال الخرفّة التي يقدّمها لنا اليوم. فأشعار فيكتور هوغو لها رائحة

زكية، صوتها بلّوري، وتألّقها تألّق الذهب والأرجوان. ولم تتمتع آية لغة إنسانية بمثل هذه البلاغة الحيّة والمشوبة.

أريد هنا الإفصاح عن إعجابي، لكي لا يخطئ أحد في تقديره. فالإقدام الجنونيّ والمبالغات المدرسيّة المقدوفة في وجه الكلاسيكية، تظلّ هي أيضاً صرخات للفتوة، ساحرة بغبظتها وشجاعتها. وأنا لا أعرف أشعاراً أكثر رقّة، ولا ملوّنة أكثر، أو مصنوعة بعناية أكبر ووأسع من خطب دون سيزار تلك، في الفصلين الأوّل والرابع. أمّا الملكة وروي بلاس، فهما قيّارتان ترّد الواحدة منهما على الأخرى. إنّ غنائية المشهد، بعيداً عن كلّ شيء، عن الحقيقة والحسّ العامّ، هذه الغنائية هي التي تستنهض الجمهور بخفقة من جناحيها. ولذا ينخطف المرء بها، ويصقّق لها بحماس.

هنا يكمن كلّ فيكتور هوغو. ففي عمق المؤلّف المسرحيّ، والروائيّ، والناقد، لا نجد سوى الشاعر الغنائيّ. فأنا لا أعرف محرّكاً أعظم منه للمفردات والإيقاعات. لقد كان بلاغياً لا يُضاهى.

### 3

هناك نقاد يشيرون أنّ ثمة أعمالاً رائعة كرسها الزمن، وبالتالي سيكون شيئاً خطيراً وغير مجدّ المساس بها. على العكس من هذا، أعتقد أنّ من المهمّ وضع تلك الأعمال العظيمة، التي يفصلنا عنها خمسون عاماً، على المحكّ وإخضاعها للفحص الحذر، والحكم عليها بالذهنية الجديدة للأجيال القادمة، ومن زاوية نظر الفتوحات المعرفية التاريخية التي حدثت ومناهج التحليل التي تمّ إبداعها. ولا شكّ في أنّ المقصود ليس إنكارها، ولا حتّى التقليل من شأنها؛ وإنّا نفسرها وتصنيفها بفضل



لنأخذ رواية «نوتردام باريس»<sup>(1)</sup> Notre-Dame de Paris كمثال. علينا أن نمتيز في هذا العمل بين عنصرين، التاريخ والتخييل. لننظر أولاً إلى التاريخ.

نعرف أنّ فيكتور هوغو كان يفاخر دائماً بدقته التاريخية الكبيرة. كما كان يستشهد، بنوع من الزهو، بعناوين الكتب التي اطلع عليها، ويوحى بأنه استنفذ خزائن المكتبات. سيكون نقد المؤرخ الكامن في شاعرنا الغنائيّ الكبير بمثابة دراسة جديرة بالاهتمام. أمل أن يقوم بها شاب متبحر، إذ سيكون هناك الكثير من الكشوف المسلية. فمن الواضح أنّ فيكتور هوغو كان يكتفي دائماً بالمعطيات السطحية. فلكي يجعلنا نؤمن بعمق تبخره، وحتى يقنع الناس بأنه فحص أقصى مستودعات العلم الإنسانيّ وحوليات الشعوب، كان يستخدم نهجاً طريفاً للغاية، يكمن في وضع بعض الخصوصيات المذهلة في المقدمة، وأسماء شخوص لم يسمع بها أحد من قبل. فيقول المرء لنفسه: «عجباً! إذا كان يعرف هذا، فلا بدّ أنّه يعرفه أكثر من أيّ شخص آخر». والأمر مخالف للحقيقة، فهو غالباً لا يعرف غير هذا، كما أنّه يستند على مراجع رجراجة، ذلك أنّ التبخر الرومنطقيّ يكمن هنا، في الحوادث الصغيرة الشاذة، وليس في التيار الواسع للتاريخ.

أعود الآن إلى الجانب التاريخيّ في «نوتردام باريس». ليس هناك اليوم من يدافع عن دقة الأحداث والتوصيفات والشخوص. فكلّ هذا ما هو إلّا كاريكاتور، وتخييل محض. كما يمكن الاعتراض على جميع التفاصيل

(1) يحيل العنوان، كما أشرنا إليه من قبل، على اسم الكاتدرائية الشهيرة بباريس، والرواية معروفة في العربية في أكثر من ترجمة مجتزأة تحت عنوان «أحدب نوتردام».

تقريباً. نقف هنا على القرن الخامس عشر وقد حوّل المؤلف إلى عصر باروكي، لا بل دفعه إلى حدود الغرابة، وأقامه على أساطير مؤلفين غير مرجعيّين. فالشاعر يهمل الملامح الواقعيّة، لكي يضخّم بمغالاة الخطوط الصغيرة، وذلك ما يجعل المجموع مشوّشاً بالضرورة.

من جانب آخر، ليس لذلك من أهميّة. يستطيع المرء تنحية الادّعاء التاريخي لفيكتر هوغو، ويعجب بروايته. أتناول هنا العنصر الثاني، عمل المخيّلة. سيكون هناك الكثير ممّا يمكن قوله، لكن ينبغي الإيجاز، ولذا سأبقى عند حدود الأفكار العامّة.

تمّا لا ريب فيه أنّ «أحدب نوتردام» قد تمّ إنتاجها في فرنسا كصدي لروايات والتر سكوت في إنجلترا. فمنهج التّأليف واحد، كما إنّ فيكتور هوغو، الذي ينحني إجلالاً لشكسبير، لا يلفظ أبداً اسم والتر سكوت، الروائيّ الذي قام، في الواقع، بإضفاء صبغة برجوازية على عالم شكسبير. قد تبدو معاملتي لفيكتر هوغو باعتباره برجوازيّاً مُفرطاً في قسوتها، لكن، في الحقيقة، كان طبعه اللاتينيّ المعتدل قد حشر العبقرية السكسونية الخشنة في قوالب مضبوطة للغاية، وشديدة التوازن. سنى كلّ هذه الأشياء لاحقاً، وسيكون حكمنا هو أنّ رومنطيقية فيكتور هوغو قد أفرطت، بشكل عامّ، بالتناظرات البلاغية، و«برجرت» المخيّلات المنفلتة لأهل الشمال. لقد وضع فيكتور هوغو اللاتينيّ، بالرغم منه، نوعاً من النظام والتناغم في فيضان شكسبير البربريّ نوعاً ما. إنّ «أحدب نوتردام» رواية برجوازية، شأنها شأن «إيفانويه» *Ivanhoé* و«كتن ديروارد»<sup>(1)</sup> *Quentin Durward*.

لنرّ أيّة قصة بائسة هي في العمق. نرى فيها إسميرالدا *Esméralda*،

(1) كلتاها روايتان تاريخيتان لوالتتر سكوت.

التي سرقها بوهيميتون من أمها، وساشيت Sachette، التي بقيت لمدة خمسة عشر عاماً تنادي ابنتها باكية وهي تحتضن حذاء البنت، دون أن تكون مجنونة بالكامل. تلك الأم التي تعثر على ابنتها، بالدقة في اللحظة التي يختطفها منها الجلاد: أليست هذه قصة مضجرة؟ أليست ابتداءً يليق ببوشاردي، أو ترتيباً صيبانياً وأخرق للحقيقة؟ إنه لعمل برجوازي! برجوازي! برجوازي!

أما البقية فمسرقة في الترميز. ما من شخصية حرّة، ساذجة، تتبع طريقها ببساطة. جميع الشخصيات تم تقليصها لتدخل في قالب، وكلها تحتفظ بوضعيات جامدة. كلود فرولو هو الشهوانية التي تقود إلى الإجمام؛ وفوبوس Phœbus هو الجميل الزهو، اللفظ الذي يجعل نفسه يُعشق ولا يُعشق؛ أما غرنغوار Gringoire فتخييل أدبي. وقد وضعت كازيمودو جانباً لأنه يعكس جوهر أفكار المؤلف. وإنني أرى في كازيمودو الرومنطيقية بالذات، إدخال المسخ الذي له قلب ملاك، والطباق العنيف بين الجسد والروح، وأمثلة المضحك grotesque المتحد بالسّامي أو الرّائع sublime بالضبط<sup>(1)</sup>. وهذا كلّه يقوم به المؤلف بدم بارد؛ ما من هفوة، ولا من انفعال يربك اليد، ولا أي شيء من هذه الاستخدامات التي نراها في لوحات أوجين دولاكروا Eugène Delacroix. نشعر بأنّ الروائي بقي سيّد نفسه، وأنّه مزج المضحك والسّامي بجرعات مناسبة، وأنّ حركاته مضبوطة، وأنّه بقي معتدلاً، متساوفاً، وكلاسيكياً في التنظيم العامّ لعمله. إنه ليس شكسبير وإنما والتر سكوت. إنه برجوازي! برجوازي! برجوازي!

(1) في الصفحات القادمة يتوقف زولا بأناة عند هذا الزوج المفهومي (المضحك/السّامي) باعتباره أحد أهمّ عناصر رؤية هوغو للواقع وللكتابة.

نجد أنفسنا إذن أمام كلام مصطنع للرموز، وليس أمام رسم للحقيقة. أولاً، ثمة فكرة حتمية تهيمن على العمل، وذلك ما لا يمكن فهمه تماماً، إذا ما عرفنا أنّ جوهر الرومنطيقية روحانيّ ومسيحيّ. ثم ندخل في سلسلة من اللوحات الرمزية: الجمال الذي يحبّ جمالاً آخر يزدري به؛ الحبّ الذي يعيشه القبح ولا يدرك أنّ الحبّ الأكبر موجود هنا؛ والجمال الذي يدفع نحو أزمة في الإيمان، وهذا ما يقودنا إلى المأساة الختامية، الكارثة التي تقضي على الجميع. لا شك أنّ تلك العناصر قائمة في الطبيعة، لا بل أقول إنّها حقائق مبتدلة تجري على كلّ لسان. لكن أية بنية غريبة تلك التي تجمع أشياء كهذه جنباً إلى جنب! وبالتالي، يصبح المجموع مزيفاً، ممطوطاً، «مفبركاً» وقسرياً. فالمؤلف دائم الحضور، ويشير بإصبعه لتتحرك الدمى. إنّها الطبيعة المصححة، المنحرفة عن اندفاعتها الطبيعية. فحتى إذا ما شدّبنا نبات البقس في الحديقة ووهبناها شكل كريات كلاسيكية، أو منحناها بضربات حاذقة من المقصّ هيئة رومنطيقية، فسنحصل على النتيجة نفسها: سنشوّه الحديقة، ونجني طبيعة كاذبة. إنّ دراسة مقتضبة ومخلصة للإنسان، أو مغامرة تروى ببساطة، ستُمكننا من فهمه أكثر من خليط «أحدب نوتردام» الأليغوريّ أو الأمثوليّ هذا.

هل لاحظ أحدكم أنّ هذه الرواية التي تدعي إعادة ابتكار نوتردام القرن الخامس عشر لا تدور إلّا في مزارب الكنيسة؟ فهي تخلو من أيّ شعيرة داخلية، فلا مشهد في جناح الكنيسة، ولا في المصلّيات، ولا في مكان ارتداء أردية القدّاس. كلّ شيء يدور في الأعلى، في الأبهاء، وفي سلّم البرج والمزارب. أليست تلك المزارب نمطية؟ إنّها تنطق بأشياء كثيرة عن الرومنطيقية. من المؤكّد أنّ ذلك العمل قد تمّ صنعه من أجل

المزrab، ما دامت روح الكنيسة، أي الخورس بشموعه وأناشيده وجمهرة قساوسته، تبقى غائبة. ألا يشكل هذا برهاناً آخر على أنّ الرومنطيقية تكمن في الديكور الخارجي؟ لدينا المزارب والنواقيس والأبراج: لكننا لا نكاد نمرّ بالكنيسة، ولا نتعرّف على رجال الكهنوت الذين يخدمونها، ولا على الجمهور الذي يركع فيها.

وبالرغم من ذلك، تظلّ «نوتردام باريس» عملاً فنياً مؤثراً، قصيدة نثر غاية في التكثيف، تجعل شخصوها، للسبب ذاته، يفرضون أنفسهم على الذاكرة.

والآن، ما الذي ينبغي قوله عن المسرحية المأخوذة عن هذه الرواية؟ لقد روى لي البعض أشياء جنونية عن الصيغة الأولى منها، التي قام بها بول فوشير Paul Foucher. أنا لم أقرأ المسرحية. لكن يبدو أنّ إسميرالدا قد تمّ إنقاذها من قبل فوبوس Pheobus، شقيق ترويفو Trouillefou، وهو رئيس عصابة من اللصوص، دفع رجاله لمواجهة الجلاد. ولنصف أنّ الشقيقتين يُعرفان بفضل نجمة، كما اعتقد، يحملها كلاهما مرسومة على جلده، في مكان ما. وإذا ما أضفنا نجمة ترويلفو إلى حذاء ساشيت، أمكن أن نتخيل التأثير الناجم. نفهم إذن رغبة فيكتور هوغو في تغيير خاتمة المسرحية، التي كان مع ذلك قد أجازها في عام 1850.

لا شك أنّ النسخة الجديدة من المسرحية أكثر معقولة، لأنهم أعادوا لها خاتمة الكتاب. من ناحية أخرى، جرى تنقيح المسرحية بشكل عامّ، فنصّ فيكتور هوغو نفسه حلّ محل نثر بول فوشير. لكن، في الحقيقة، لم تجنّ المسرحية من هذا شيئاً كثيراً، ذلك أنّها بقيت تشتمل على لوحات سريعة، خمس عشرة، تتوالى دون أن يكون لدينا الوقت الكافي لفهمها، وبالتالي الاهتمام بأحد شخصوها. كما لاحظت أنّ ما يسيء للمسرحية

أكثر من غيره هو جانبها التصويري، أي الاستعراض. نحن نطلّ اليوم جامدين أمام أسمال القرون الوسطى هذه. فأفراد العصابات هؤلاء ما هم إلا أقنعة مضحكة وسوداوية. كما تدفعنا «باحة العجزة والشحاذين» تلك إلى البكاء، لأنها بائدة، مزيفة وغبية. وسأقول الشيء ذاته عن أولئك النبالين، وعن الجلّاد، والرهبان الذين ينشدون وهم يمسون بالشموع. لقد تقدّم العلم، لذا يجعلنا هذا العصر الوسيط الذي هو من ابتداع الرومنطيقيتين نبتسم.

ولذا لم تسخن صالة العرض قليلاً إلا في بؤرة المسرحية: عند محاولة الاغتصاب التي يرتكبها كلود فرولو Claude Frolo بحق إسميرالدا، والتي يمنعها كازيمودو Quasimodo؛ وبعدها عند حكاية ساشيت التي تعثر ثانية على ابنتها وتحميها من تريستان الناسك Tristan l'Hermite. أمّا بقية المسرحية فهي لا تليق حقاً بالرواية، كما أنها تخلف لدى الجمهور ضيقاً يمتزج بالملل.

لا أستطيع الدخول في التفاصيل. ومع ذلك، سنحت لي بعض المعينات الجديرة بالاهتمام. هكذا تتخذ حوارات الرواية، الممثلة على الخشبة، مظهراً يثير الدهشة أحياناً. سأستشهد على ذلك بصورة خاصة بالمشهد ذي الادّعاءات الكوميديّة، بين كلود فرولو وشقيقه الأصغر، الذي ما زال في المدرسة، عندما يأتي ليستعير منه نقوداً. لقد بقي الجمهور بارداً كالثلج، ومندهشاً تماماً من ذلك المشهد الكوميديّ الغريب. على العكس من هذا، كان لخطب ساشيت، وهي تقبل حذاء ابنتها الصغير، تأثير كبير، وذلك بفضل تمثيل السيّد ماري لورون Marie Laurent. وأيّ مونولوج خارق للعادة ذلك الذي نسمعه من تلك المرأة السجينة في زنانتها، وهي تصرخ: «أنا لبوة، وأريد أن يعيدوا لي أشبالي!» هل

هي متأكدة من أنها لبؤة، تلك المرأة البائسة، التي تجار بأقوى مما يسمح به ضعفها والفاقة التي هي فيها؟ ما كان يمكن أن تكون في حالها تلك سوى امرأة ذاهلة، مصعوقة من الحزن الطويل، وإذا بها تهذر وكأنتها ما زالت تحت هزة اختطاف ابنتها.

بيد أن اللوحة الأكثر غرابة هي لوحة مهاجمة البروج. كان هناك نوع من الاستحالة المادية. فمن غير الممكن إظهار حشد المهاجمين في الأسفل، وكازيمودو في الأعلى. فقيم بعرض كازيمودو أعلى البهو. وكان الحشد يصخب في «تحتيات» المسرح. ليس هناك ما هو أكثر إضحاكاً من ذلك الرجل الذي يقذف بالحجارة وبالعارضات الخشبية أعداء لا نراهم. ولولا الاحترام الكبير الذي نكته ليفيكتور هوغو، لانفجرنا ضاحكين بملء قلوبنا. تخيلوا تلك المعركة، التي لا يخوضها سوى مقاتل واحد يظهر في المشهد، وهو يلهج بمونولوجه على امتداد اللوحة. ولنصف أيضاً أن الرصاص المذوّب الذي كان عليه صبه في دفعتين على المهاجمين في لحظة معينة قد تم تجسيده بأكثر ما يمكن من الرداءة، ولذا كان المشاهدون يشاور أحدهم الآخر ويسأله عما إذا فهم شيئاً.

كما لا أحب خدعة الخاتمة، تلك التي يقتفي عبرها كازيمودو أثر كلود فرولو عند سلّم أحد الأبراج، مرتين، بفضل قماشتين خلفيتين تنزلان تحت الخشبة. فالوقت المطلوب لإخفاء الديكور يقطع انفعال المشاهد. وهذا لا يجري بسرعة كافية ولا هو مفهوم بما فيه الكفاية. لذا كانت النهاية برمتها مدهشة أكثر من كونها مؤثرة. كان واضحاً أيضاً أنه تم إبدال كلود فرولو بمهرج يشق نفسه عند مزارب، ثم يسقط. فهذا المهرج موجود هنا وكأنه في بيته. فهو يتأرجح للحظة، كما يتأرجح الحاوي في الهواء المطلق بكامل البهلوانية، ثم ينهي «سقلبته» بدقة، وفقاً

لقواعد فته. هكذا يختفي الإيهام نهائياً. ولتُضف آتنا لا نرى سوى طرف من البرج، وبالتالي لا يتولد لدينا إحساس بالارتفاع. أما بالنسبة لأشكال السقوط التي تجري في المسرح، فلم يمكن حتى الآن استخدام المهرجين للقيام بها بطريقة موفقة، وذلك لأن الشخص الذي يسقط ليس مهزجاً يقفز. بالإضافة إلى ذلك، ولكي يكون التأثير أكبر هنا، كان على كلود فرولو، المعلق إلى المزراب، أن يتكلم، وأن يقول إنه يائس، ثم يتوسل كازيمودو الذي لا يلين؛ بإيجاز كان ينبغي أن تتواصل المأساة وأن يكون السقوط بطيئاً، كما هو في الرواية. والحال أن هذه الأداءات المشهدة تصبح مستحيلة مع مهرج.

لقد جعلني عرض «نوتردام باريس» مقتنعاً بالرأي القائل إن مسرح فيكتور هوغو يتعادل مع مسرح بوشاردي. لا فارق بينهما غير فارق الأسلوب. فعندما كتب الشاعر مسرحيته «روي بلاس»، قام بإنجاز عمل شعري غنائي رائع. وحينما ترك الآخرين في «نوتردام باريس» يلققون من نثره عملاً مسرحياً، كانت النتيجة ميلودراما<sup>(1)</sup> رديئة.

#### 4

لقد دفعني الفضول إلى إعادة قراءة المقدمة الشهيرة التي كتبها فيكتور هوغو لمسرحيته «كرومويل» Cromwell، في العام 1827. فمن المعروف أنه جرى التعامل مع تلك المقدمة في حينها باعتبارها بيان الرومنطيقية أو

(1) الميلودراما mélodrame: مسرحية شعبية أو موجهة للجمهور العريض تخلو من التعقيد وتتوخى إحداث تأثير فني يعرف الجمهور قواعده سلفاً. وهي تعالج على الدوام أنماطاً بذاتها، من طيبين وشريرين، وتنتهي غالباً بنهايات فرحة بعد منعطفات ومفاجآت تضاعف متعة النظارة.



بالأحرى قانونها. إنها واحدة من تلك النصوص الذائعة الصيت، التي يتحدث عنها الجميع، ذلك أنهم قرأوها قبل خمسة عشر عاماً أو عشرين، وهناك القليل من الأفراد الذين يفكرون بقراءتها من جديد، في ظل المناخ الحالي، ومناهج الرؤية في منتصف القرن. لا شيء أكثر أهمية، من وجهة نظري، من تلك الدراسات التي تتناول الماضي. وسأمنح نفسي حق مناقشة الرومنطيقية منذ أصولها، وذلك باستنادي على الوثيقة الأكثر صلابة، الإنجيل الذي خلفه لنا رئيس تلك المدرسة نفسه.

في مقدمته، يقول فيكتور هوغو، عن حق، إن لكل مجتمع فنه الخاص، كما أنه يميّز بين ثلاث مراحل أدبية: الأزمنة البدائية التي أدت إلى ولادة «سفر التكوين»، والعصور القديمة التي أنتجت هوميروس وإسخيلوس؛ وفي النهاية ما يطلق عليه اسم الأزمنة الحديثة، المسيحية، أو بالأحرى الروحانية، التي ولدت شكسبير. وهذا ما سيوجزه، بعد ذلك، قائلاً: «للشعر ثلاثة عصور، يتوازي كل واحد منها مع مرحلة بعينها من المجتمع: القصيدة الغنائية، والملحمة، والدراما. الأزمنة البدائية غنائية، والعصور القديمة ملحمة، والأزمنة الحديثة درامية. تتغنى القصيدة الغنائية بالأبدية، والملحمة تبجل التاريخ، فيما تصوّر الدراما الحياة».

لندع الأزمنة البدائية والعصور القديمة جانباً للحظة. ولنر ما الذي يعنيه فيكتور هوغو بالأزمنة الحديثة. إنه يجعلها تنطلق من يسوع المسيح. أستشهد به: «دين روحاني يحل محلّ الوثنية المادية والبرانية، ثم ينزلق في قلب المجتمع القديم، يقتله، ويُنبِت في جثّة حضارة منهكة بُرعِم حضارة جديدة. إن هذا الدين مكتمل، لأنه حقيقي؛ فبين عقيدته وعبادته تراه يحتضن الأخلاق بعمق. إنه يعلم الإنسان أولاً أنّ له، ضمن الحقائق

الأولية، حياتين عليه عيشهما: الأولى عابرة، والثانية خالدة؛ الأولى أرضية، والثانية سماوية. وبيّن له أنّه مزدوج، كمصيره؛ إذ ينطوي في داخله على حيوان وعقل، روح وجسد». ألم أكن محقاً حين كتبت أنّ كلّ تطور أدبيّ يرتكز على إيمان دينيّ أو فلسفيّ؟ لناخذ حذرنا، ستكون الرومنطيقية ازدهاراً شعرياً للروحانية. ولنمسك بهذه الثنائية، تلك الروح وهذا الجسد: سوف ينبني كلّ نظام فيكتور هوغو على هذه النقطة. في الحقيقة، تكمن الرومنطيقية، المتمثلة في الدراما بالنسبة إليه، في إضافة عنصر جديد، ألا وهو المضحك. أستشهد به: «تقود المسيحية الشعر إلى الحقيقة. وعلى غرارها، تنظر ربّة الإلهام الحديثة إلى الأشياء بعين أوسع وأكثر علوّاً. ثمّ تجعلنا ندرك أنّ كلّ الأشياء في الخليقة ليست جميلة إنسانياً؛ وأنّ القبح يتجاوز مع الجمال، والمشوّه بالقرب من الفاتن، والمضحك le grotesque عالق ببطانة الرائع أو السامي le sublime... وهكذا جيء بمبدأ غريب على العصور القديمة، وبنمط جديد على الشعر. وبما أنّ كلّ شرطٍ مضاف إلى الكائن يحوّر الكائن بكامله، فها أنّ شكلاً جديداً يتطوّر عبر الفنّ. يمثّل المضحك هذا النمط. والشكل الجديد هو الكوميديا أو الملهاة». كما يقول أبعد قليلاً من ذلك: «فيما كان السامي يمثّل الروح، بعد أن نقتها الأخلاق المسيحية، سيلعب المضحك، ضمن الشكل الجديد، دور البهيمّة الإنسانية». هو ذا الموضوع مطروحٌ إذن بوضوح: الرومنطيقية هي الأدب الذي ولد من المسيحية، وهذا الأدب، المتجسّد بصورة خاصّة عبر الدراما، مصنوع من عنصرين: السامي، الذي يمثّل الروح، والمضحك، الذي يمثّل الجسد».

أصرّ على ذلك وأكثر من الاقتباسات، فأنا لا أريد اختلاق أيّ شيء. ها هو حماس فيكتور هوغو حيال المضحك: «يضطلع المضحك،

في فكر المحدثين، بدور كبير. إنه في كلِّ مكان: يخلق، من جهة، المشوه والمرعب؛ ومن الجهة الثانية، الكوميديّ والتهريجيّ. يحيط الدّينَ بألف خرافة فريدة، ويرفد الشعرَ بألف خيالٍ تصويريّ مدهش. إنه هو الذي ينثر بملء يديه، في الهواء، في الماء، في الأرض، وفي النار، أعداداً لا تحصى من الكائنات الوسيطة، التي نعرث عليها حيّة في التقاليد الشعبية للقرون الوسطى». أتوقف، لأنّ الشاعر يواصل هكذا على صفحتين. ويقول أبعد قليلاً، لكي يبرهن على ضرورة وقوف المضحك إلى جانب السّامي: «فكما تظهر حوريّة البحر Ondine بفعل السمندل، كذلك يجمل المضحك السيلف»<sup>(1)</sup>.

والآن، لنحاول رؤية كلِّ ذلك بوضوح أكبر. لأنّه ملتبس بصورة مرعبة. فالتناقضات هي الطاغية، أمّا في ما يتعلّق بالتصنيف والبرهنة، فيكتفي الشاعر بالإشارة إليهما عبر جمل وكلمات جميلة في صياغتها. أولاً، أنا لا أفهم التاريخ الأدبيّ للإنسانية مقسماً إلى ثلاث مراحل. ففيكتور هوغو يقول لنا إنّ الروحانية هي علامة الأدب الحديث؛ لكنّ «سفر التكوين»، الذي يقدّمه باعتباره نتاجاً للأزمة البدائية، هو أيضاً شعر روحانيّ. ثمّ آية فكرة غريبة تلك التي تُوقف الأدب عند القرون الوسطى، ولا تذكر كلمة واحدة عن عصر النهضة؟ إنه لا يذهب أبعد من السمندلات والقطارب<sup>(2)</sup>؛ كما يبقى ضمن القرن السادس عشر؛

(1) السّمندل (بالفرنسية salamandre): دوية أسطورية تعيش وتسبح في النار وتموت بانطفائها. والسيلف Sylphe، من اللاتينية Sylphus (ومعناها «جنيّ»): كائن خرافيّ مكوّن من أنقى عناصر الهواء، تصوّره أساطير السلتيّين والغالتيّين (الفرنسيّين القدامى) والجرمانيّين كائناتاً رهيّفاً مزوّداً بجناحين يطير بهما بخفّة. له أنثى هي السيلفيّدة Sylphide. وتسم هذه المخلوقات الأسطوريّة بلطفها مع البشر، وهي تُلهم الشعراء والروحانيّين.

(2) القطرب: عفرية خرافيّ صغير يعيش تحت الأرض.

وعندما يلامس القرن الثامن عشر، أو يمرّ به، فذلك من أجل الدفع بالرأي القائل إنه «لم تتمكن أكبر العبقريات من التواصل مع تلك الحقبة، دون أن تتقرّم، من جانب واحد على الأقل». ولا يجد أي شيء آخر ليقوله عن عصر الكدح العظيم هذا، الذي طلّعنا نحن منه! من هنا، يصبح تأريخه للتطوّرات الأدبية للإنسانية ناقصاً. فهو يتوقّف، أكّر ذلك، عند فنّ القرون الوسطى؛ ولا يُظهر أي شيء من انبعاث الشعور الوثنيّ، بعد التوهّجات القوطية؛ كما يصمت عن الحركة التحليلية والتجريبية الكبرى للقرن الثامن عشر. وبشكل عامّ، ما يسمّيه الأزمنة الحديثة هو نقيض الأزمنة الحديثة.

لكن لفحص ذلك المضحك الشهير، الذي هو علامة ما يطلق عليه اسم الأدب الحديث. لا يمكن قبول فكرة أنّ المسيحية أو الروحانية هي التي أدخلت المضحك على الفنّ. فالوثائق موجودة هنا للبرهنة على عكس ذلك. وسيعلنه هو بنفسه: «ليس صحيحاً القول إنّ القدماء كانوا يجهلون الكوميديا والمضحك». ويضيف: «لكننا نشعر أنّ ذلك الجانب من الفنّ كان ما يزال في مرحلة الطفولة... فمضحك العصور القديمة كان خجولاً، وكان يحاول دائماً إخفاء نفسه». وها أنّنا نرى أنّ الوثائق تُخرجه. والأمر نفسه تماماً في ما يتعلّق بالغنائية. فهو يقول، ببساطة: «الأزمنة البدائية غنائية، والأزمنة القديمة ملحمة، والأزمنة الحديثة درامية». ثمّ يلاحظ أنّ رومنطيقته أو ما يزعم أنّه أدب الأزمنة الحديثة أكثر غنائية منه درامياً. وهذا يُخرجه. حيثنذ، يكتب بهدوء: «إنّ حقبتنا الدرامية هي، قبل أيّ شيء آخر، غنائية بصورة كبيرة. ذلك أنّ ثمة أكثر من وشيجة بين البداية والنهاية؛ فغروب الشمس ينطوي على بعض ملامح شروقها؛ كما يعود الشيخ طفلاً. لكنّ هذه الطفولة الأخيرة

لا تشبه الأولى؛ إنها حزينة بالقدر الذي كانت فيه الأخرى فرحة». كل هذا يجعل المرء يبتسم؛ لأنه هراء شعريّ. فالتصنيف يكون تصنيفاً أو لا يكون. هل الأزمنة البدائية غنائية، والأزمنة الحديثة درامية؟ أم أنّهما هذا وذاك في آنٍ معاً؟

أعود إلى المضحك. أجد هذه المفردة تعيسة بشكل مطلق. إنّها صغيرة، ناقصة ومزيفة. فعندما يقول المرء إنّ المضحك هو الجسد، والسّامي هو الروح، وعندما يدّعي أنّ المسيحية جاءت بالحقيقة، وذلك بجعلها على هذه الشاكلة عناصر الفنّ مزدوجة، فإنّ كلّ هذه الأشياء ما هي إلاّ تحيّلات شاعر غنائيّ، وليست من النقد الجادّ في شيء. إنّني أتفق، بالتأكيد، مع فيكتور هوغو حينما يقول إنّّه يجب رسم الإنسان بكامله؛ بيد أنّي أضيف: ينبغي رسم الإنسان كما هو عليه، موضوعاً في وسطه. أمّا شطر الإنسان شطرين، بحيث يكون لدينا مسخ من جانب، وملاك من الجانب الآخر؛ أو جعله يصفق بجناحيه في السماء، ويواصل الحلم فيما يغوص في الأرض، فلا شيء أكثر مناقضة للعلم من هذا، ولا شيء أكثر منه يقود نحو الأخطاء، تحت ذريعة الذهاب نحو الحقيقة. وذلك ما هو مائل أمامنا اليوم، ما دامت الأعمال الرومنطيقية ما زالت قائمة هنا. لندرسها، ولنرّ إلى أين أدّت تلك النظرية الشهيرة عن الروح والجسد، عن المضحك والسّامي، التي يتحدّث عنهما أكبر شعرائنا الغنائيّين. لا شكّ أنه كان بلاغياً رائعاً. لكن أية حقيقة جاء بها، باستثناء طباقاته الباهرة وتحليقاته في عوالم جذليّة أو كابوسية؟ ما نراه لديه هو دائماً أرجحة للكلمات وليس أبداً الثبات في قلب الحقيقة.

الأكثر غرابة هو أنّ فيكتور هوغو يقدّم نفسه، في بداية مقدّمته، باعتباره «تلميذاً متوحّداً للطبيعة والحقيقة». وفي هذه الحالة، تكون

الروحانية قد ضللت هذا المتعلم، ما دامت قد دفعته للبحث عن الطبيعة والحقيقة خارج ميدان المعاينة والتجربة. فبدلاً من الانطلاق من فكرة أنّ الإنسان مصنوع من جسد وروح، وبالتالي أنّ بإمكاننا أن نبتكر بخصوصه كلّ أنواع المهازل السّامية والمضحكة، وننسبها إلى جسده وروحه، كان عليه أن ينطلق من الوقائع البسيطة التي تمّت مراقبتها، أيّ ممّا هو معروف، ومن الوثيقة، لو كان يرغب حقّاً في تبرير ادّعاءه أنّه متعلّم في كنف الطبيعة والحقيقة. إنّه، في الواقع، لم يكن سوى راءٍ، شاعرٍ يضع تخيلاته فوق الوقائع؛ وهذا شيء حتميّ، ما دام قد انطلق، كما قلت، من الروحانية، بدلاً من الانطلاق من التحقيق الوضعيّ.

لا شكّ أنّي أفهم جيّداً ما يعنيه فيكتور هوغو بالمضحك. ذلك أنّه كان يناضل ضدّ التراجيديا، التي لا تعترف إلاّ بالسّامي. فيما كان هو يرغب في الدراما، التي تدخل العنصر الكوميديّ في التراجيديا، أيّ تطعم المأساة بالهزل. من هنا جاء بيانه ليقف إلى جانب المضحك. لقد كان رائعاً، كما أسلفت، المطالبة برسم الإنسان بكامله، بضحكه ودموعه، بضعفه وقوّته. لكننا نكتشف الآن، بعد أن أصبحت الحرية الأدبية شيئاً مكتسباً، أنّ ما كانوا يناضلون من أجله، في عام 1830، ليس بالشيء الكثير. صحيح أنّ الأمر لم يكن يومذاك بديهيّاً، ولم يكن يمكن رسم الإنسان بكامله. أمّا اليوم، فلم يعد جهدنا ينحصر في هذه النقطة. ذلك أنّنا أصبحنا أحراراً في وضع شخصنا في الأوساط التي يعيشون فيها، وتقديّمهم في أفعالهم السّامية تارةً والمضحكة طوراً. بيد أن هُنا الأكبر يتمثّل في التأكّد من أنّ تلك المواقف حقيقيّة، وتمّ استنباطها منطقيّاً الواحدة من الأخرى. بإيجاز، لم نعد نتحرّك على طريقة الرومنطقيّين، الذين كانوا يظنّون أنّه من أجل الوصول إلى الحقيقة لا بدّ من تجميل السيلف (جنّي الهواء)

بالقطرب (جَنِّي جوف الأرض)، ومن تنضيد الأشياء المضحكة فوق السّامية. نحن نتناول الإنسان كما هو عليه، ثمّ نحلّله، ونقول ما الذي وجدناه فيه؛ ونكشف أيضاً، مارتين، عن الخصال التي سُمّيت فضائل أوردائل.

لكي أوجز، كان فيكتور هوغو قد حدسَ ظهور الحركة الطبيعيّة وانتشارها الواسع. فهو كان يشعر بقوة بأنّ الأدب الكلاسيكيّ، أي تجريد الإنسان المأخوذ خارج الطبيعة وكأنّه دمية فلسفية، والمحوّل إلى موضوع للبلاغة، قد ولى زمنه. وكان يحسّ بالحاجة إلى وضع الإنسان ضمن الطبيعة وتصويره بما هو عليه، عن طريق المعاينة والتحليل. وذلك هو، بشكل عامّ، الطريق العلميّ للطبيعيّة، الذي دشّنه القرن الثامن عشر. بيد أنّ فيكتور هوغو ظلّ يحمل طبيعة الشاعر الغنائيّ، لا طبيعة المراقب والعالم. فضيّق، منذ اللحظة الأولى، حدود الميدان. لم يؤسّس النضال إلاّ بين شكلين أدبيّين، الدراما والتراجيديا، بدلا من أن يقيمه بين منهجين، العقائديّ والعلميّ. بعد ذلك، وهو الأدهى، حرّف الحركة عن مسارها، أي استبدل القواعد المدرسيّة بتأويل خياليّ لحقائق الطبيعة والإنسان. لقد تحوّلت زاوية النظر، لكنّ الخطأ ظلّ ينتظر بالرغم من ذلك في آخر الشوط. وهكذا، فإذا ما كانت عبقرية فيكتور هوغو الغنائيّة قد منحتنا تحفاً لغوية، فهي كانت أيضاً عائقاً في وجه الحركة العلمية أو الطبيعيّة لهذا القرن.

لذا تشكّل مقدمة «كرومويل» *Cromwell*، بالنسبة لي، مرواحة في المكان ذاته. فهو قد أدرك بعض الحقائق، لكنّه سرعان ما ضيّعها بسبب من تصنيفاته العشوائية وتأويلاته كشاعر يسعى لتدعيم شعريّته. فتشخيص أدبنا الحديث، عبر دراسة دور المضحك فيه فحسب، والقول

إنّ المسيحية هي التي جاءت به، لهي وجهة نظر صرنا نسخر منها اليوم، لضيقها. فهل ينبغي يا ترى اختزال منهجنا التحليلي، وحاجتنا للحقيقة، ودراستنا المتأنيّة للوثائق الإنسانية إلى مصاف المحضك وحده؟ ذلك ما يمكنني قبوله طواعيةً، لو قال فيكتور هوغو إنه يعني بالمضحك الحياة ذاتها بقواها ونتاجاتها. إنّ لكلّ كلمة معناها وليس من الحكمة تغييره. وإذا ما أعدنا قراءة مقدّمة «كرومويل»، فسوف نرى فيها شعوذة خارقة من اللّعب بالكلمات، كما سنلمح فيها سفسطائية برّاقة، وترتيباً لوقائع تُشوِّشها وقائع أخرى، ونظرية نقدية تلعب فيها الروحانية على حبل الخيال الغنائيّ. وهذا كلّه، بلا أيّ أساس صلب، ولا أيّ منهج. فبالرغم من رغبته في الذهاب إلى الإنسان والطبيعة، كان فيكتور هوغو يخطئ الطريق إليهما، وذلك بحكم زوغان عينيه، عينيّ الرائيّ.

## 5

لندرس الآن، عبر تلك المقدّمة الشهيرة، ادّعاء فيكتور هوغو، القاضي بإدخال الحقيقة على المسرح. ما نهدف إليه هنا هو فهم ما يعنيه بالواقع. ذلك أنّ كلّ المشكلة تكمن في هذه النقطة. لقد شدّدت فيما سبق على نظريّة الثنائية، بين الجسد والروح، التي يجعل منها المصدر الذي تنبع منه الرومنطيقية. ينبغي الاستشهاد بكلماته إيضاحاً للأمر. لنقرأ النصّ التالي بانتباه:

«منذ اليوم الذي قالت فيه المسيحية للإنسان: «أنت مزدوج، مركّب من كائنين، أحدهما عرضة للهلاك، والآخر أبديّ، أحدهما جسديّ، والآخر أثريّ، أحدهما مشدود بالشهوات، والحاجات والأهواء،



والآخر يجمله جناحا الحماس وأحلام اليقظة؛ وفي النهاية، الأول منحني دائماً باتجاه الأرض، أمه، والآخر لا يكف عن قذف نفسه باتجاه السماء، وطنه»، منذ ذلك اليوم خُلقت الدراما. وهل هناك من شيء آخر، في الحقيقة، غير هذا التناقض الدائم، سوى ذلك الصراع في كل لحظة بين مبدئين متعارضين وحاضرين دائماً في الحياة، ويتنازعان الإنسان من المهد إلى اللحد؟ إنَّ الشعر الذي ولد عن المسيحية، وبالتالي شعر عصرنا، هو الدراما. كما إنَّ طابع الواقع هو الدراما؛ الواقع الناتج عن التركيب الطبيعيّ لنمطين، السامي والمضحك، اللذين يتقاطعان في الدراما، كما يتقاطعان في الحياة والخلق. ذلك أنَّ الشعر الحقيقيّ، الشعر الناجز، يكمن في تناغم الأضداد.

لنلاحظ، عرضاً، أنَّ فيكتور هوغو يرسي هنا الشعر برمته على شكل من أشكال البلاغة، ألا وهو الطُّباق. نحن نعرف الفائدة الكبيرة التي حصل عليها من هذه الحيلة البلاغية. فالكيان الشعريّ الذي بشر به قائم كلّه هنا؛ ذلك أنَّه بقي رجل الليل والنهار، الأبيض والأسود، المطروحين كمنظومة، والمصعدين إلى أقصى ما يمكن.

أصل الآن إلى تحديد الواقع. كتب هوغو: «ينتج الواقع عن التأليف الطبيعيّ بين نمطين، السامي والمضحك». تأكيد غريب. ولكي يقبل به المرء، عليه أن يكون روحانياً. فإذا لم نوافق على تلك الثنائية بين الجسد والروح، وإذا كنّا نرفض أن نرى في المضحك تعبيراً عن الجسد وفي السامي تعبيراً عن الروح، أصبح تحديد فيكتور هوغو مجرد تخيل شاعر، يفسّر الطبيعة على هواه. لنلاحظ كيف يتملّص عبر لعبه بالمفردات، فهو يسمي الأرض أمنا، والسماء وطننا. يجعلنا ذلك الوطن نبتسم، فهو لا يحضر إلا كنهاية مقطع في قصيدة.

كلاً، وألف كلاً، فالواقع ليس مكوّناً من عنصرين متمايزين بمثل هذه الحدة. فإذا ما انطلق المرء من عقيدة، وسلّم شكلياً بأنّ الواقع مصنوع من هذا وذاك، قبل أن تحوّل المعاينة والتحليل والتجربة قول ذلك، سترتكز كلّ حقائقه المزعومة اللاحقة على المجهول، على الخطأ، ولن يكون لها أية أرضية صلبة. ولأنه لا يعرف ما إذا كان للإنسان جسد وروح، فهو يطرح فرضية شخص حالم، ثم يقول إنّ المضحك هو الجسد والسّامي هو الروح. وبالتالي، سيكون واقعه قائماً على ثنائية مشكوك بها من قبل العلم، واقع من عنصرين شكّلته نزوته وقسمه هو كما يشاء، ومارس عليه نوعاً من القسر بفعل حاجة بلاغية، وبالتالي لن يكون ذلك الواقع سوى شيء من صنع الإنسان، وطبيعته طبيعة تقليدية ومتخيلة. وسنرى ذلك بوضوح، عندما نصل إلى دراسة الواقع في أعمال فيكتور هوغو: حيث كازيمودو، مثلاً، هو المضحك، أي الجسد، وإسميرالدا هي السّامي، أي الروح. وإذا ما قال أحدهم إنّ هاتين الصورتين حقيقتان، إن تناولناهما كلاً على حدة أو مكملتين إحداهما بالأخرى، فسوف يجعلنا نهزأ أكتافنا هزأً. إنّها صورتان رمزيتان، إذا شئنا، تجسّدان أحلاماً، وتشبهان تلك التخيلات الصوفية التي كان ينحتها فتانوا القرون الوسطى في زاوية ما من كنيسة صغيرة. أما أن تكونا من قبيل الصور الواقعية، التي تشكّلها وثائق حقيقية، والتي تتمتع أعضاؤها بحياة منطقية، كما يقدمها لنا التحليل والتجربة، فهذا ما لن يكون أبداً، أبداً!

إنّ واقعا، أي الطبيعة التي يجعلنا العلم نتعرّف عليها، غير مشطورة بهذه الطريقة إلى فرعين، أحدهما أبيض، والآخر أسود. إنّها الخليقة بكاملها، والحياة، التي ينبغي علينا البحث عنها في ينابيعها، والقبض عليها في حقيقتها، وتصويرها بتفاصيلها. فنحن لم نعد نقول إنّ هناك

جسداً وهناك روحاً؛ بل نقول إنّ هناك كائنات حيّة، نراها وهي تتحرّك، ثمّ نحاول تفسير أفعالها، في ضوء تأثير الوسط والظروف عليها. بكلمة واحدة، نحن لا ننطلق من عقيدة، بل نحن طبيعيّون نلتقط حشرات ببساطة، ونجمع وقائع، وبالتالي نصل، تدريجياً، إلى تصنيف العديد من الوراثة. بعد ذلك، يمكن التفلسف عن الروح والجسد، إذا ما رغب المرء. وبهذا نكون قدّمنا الواقع، لتسمعوها جيّداً: الواقع! أي الكائن، خارج الإعلانات الإيمانية الدينية، وخارج المنظومات الفلسفية والتهويّات الغنائيّة.

من جانب آخر، بالنسبة لفيكتور هوغو، تتلخّص كلّ الأشياء في استخدام طريف لعناصر الواقع المزعومة. فالمضحك لا يشكّل، عنده، وثيقة إنسانية تقتضيها حاجتنا للحقيقة؛ وإنّما هو دائماً نقيض ملائم يتوخّى من خلاله بعض التأثير الفنيّ. كتب: «إنّه [شكسبير] يجعل الصيدليّ يلتقي بروميو، والساحرات الثلاث يلتقن بياكبث، وحقّاري القبور يلتقون بهاملت. كما يمكنه، في النهاية، أن يضمّ، دون تنافر، كما في المشهد الذي يجمع الملك لير وبهلولة، أقول يضمّ صوته الصارخ إلى أكثر ألحان الروح سموّاً، وحنناً، وحلماً».

كما تنطوي تلك المقدّمة على مقطع آخر يميّزها أكثر، وذلك عندما يدرس فيكتور هوغو الوسط والديكور. نحن نعرف أيّ دور يلعبه الوسط في الرواية الطبيعيّة: إنّ ما يحدّد الشخصيّة، أي الطبيعة، التي تكملّ الإنسان وتفسّره، كما لا تتمتع أوصافنا بوظيفة تزيينيّة محض، وإنّما هي قائمة فيها من أجل تقديم حبكة الرواية برمتها، أي الشخصوس والمحيط الذي يؤثّر عليها. أمّا فيكتور هوغو فلا يرى، هنا أيضاً، سوى الصوّر، أي الديكور الذي يؤثّر الأشياء والخالّي من الفعل. كتب هوغو:

«هل سيجرؤ الشاعر على اغتيال ريزيو Rizzio في مكان آخر غير غرفة ماري ستوارت Marie Stuart؟ أو طعن هنري الرابع عشر بخنجر في مكان غير شارع فيرونري Ferronnerie، المكتظ بالعربات والسطول؟ أو حرق جان دارك في مكان آخر غير السوق القديم؟ أو بعث الدوق غيز Guise إلى مكان آخر غير قصر بلوا Blois، حيث يدفعه طموحه إلى تشكيل جمعية شعبية؟ أو شق شارل الأول Charles I ولويس السادس عشر Louis XVI في مناطق أخرى غير تلك الشوارع الكثيرة التي نشاهد منها وابتهاول Whitehall وتوليري، وكأن مقصليتيها امتداد لقصرهما؟». إن كل التركيب الطباقى للديكور الرومنطيقى قائم في هذا المثال الأخير. فلا شيء يوضح أفضل منه كيف كان الرومنطيقيون يلمحون الحقائق، لكن سرعان ما يفسدونها عبر تطبيقاتهم الحاملة والروحانية. وها أن السؤال الكبير المتعلق بالوسط قد طرح؛ بيد أن فيكتور هوغو بدلاً من المضي حتى داروين، يتوقف عند الرؤية التاريخية المبتعثة من خلال ديكورات تزيينية ومليودرامية.

علاوة على ذلك، وبعدها طالب هوغو بالواقع كما يفهمه، ها هو ينهض ضد العامي «العامي»، يقول فيكتور هوغو، هو نقيصة الشعراء ضيقى النظر والنفس. في هذه الرؤية للمسرح، ينبغي إعادة كل شخصية إلى ملمحها الأكثر وضوحاً، الأدق والأكثر فردانية. فحتى السوقى والمبتدل عليهما امتلاك لهجة». لنمسك جيداً بهذه العبارة. فهي تبدو حكيمة وبريئة. ومع ذلك، تنطوي على كل بذور أخطاء الرومنطيقية، وعلى مرض التبجح الذي قتل، عبر خمسين عاماً، حركة 1830. أجل، إن الأذى كله نتج عن هذه النقطة. فرجال تلك الحركة كانوا يرغبون في منح لهجة للعامي، أي للحقيقة التي لم تكن تتمتع في نظرهم بألفة كافية. ونحن

نعرف تلك اللهجة المرعبة، التي حوّلت الشخصوس إلى كاريكاتورات، ينزّهونها وأيديها على خصورها، وريشاتها في مهبّ الريح، ثم يجعلونها تلي بخرطب غنائية لمجانين. لا شكّ في ضرورة الاقتصاد والاختزال في كتابة مشهد؛ لكن لن يكون هناك ما يبرّر الانقلابات والتعطيلات والتسهيلات المعطاة للأشياء لكي تتخذ وضعية معيّنة، بدلاً من الحفاظ على مذاقها وسذاجتها. لا يمكنني، حقاً، أن أمنع نفسي من الابتسام حين أسمع فيكتور هوغو يصرخ: «الطبيعة إذن! الطبيعة والحقيقة!» آه! يا إلهي! تفرعه الطبيعة، ويفزعه العامي، فما إن يقبض على الطبيعة بين أصابعه القويّة حتّى يسرع إلى تشويهاها، وذلك لكي يمنحها ما يسمّيه اللهجة، وأيّة لهجة! لم تعد شخوصه سوى مسوخ أو ملائكة. فحينها يتحدّث عن ضفدع، يحيطه بهالة من نور الشمس. هو ذا شيء غير عامي! ما أصفّق له بطيبة خاطر، في مقدّمة «كرومويل»، هو بعض المقاطع التي جذبت كلّ اهتمامي. هكذا يكتب فيكتور هوغو: «ليس هناك لا قواعد ولا نماذج؛ أو بالأحرى ليس هناك من قواعد سوى قوانين الطبيعة التي تحوم حول الفنّ برمّته، والقوانين الخاصّة الناتجة، بالنسبة لكلّ تأليف، عن الظروف الخاصّة لوجود كلّ شخصيّة». ممتازة هي هذه الكلمات. وهناك أيضاً هذه المعاينة التي غالباً ما لاحظتها بنفسني: «لا تثبت اللغة، أيّة لغة، نهائياً. فالعقل الإنسانيّ في سيرّ دائم، أو أنّه، إذا سئنا، في حركة، واللغة معه... فالיום الذي تثبت فيه اللغات يعني أنّها ماتت. لذا فالفرنسية المستخدمة من قبل إحدى المدارس المعاصرة لنا هي لغة ميتة». صحيح أنّ فيكتور هوغو كان يتحدّث عن اللغات الكلاسيكية، فيما تحدّث أنا عن اللغة الرومنطيقية المثقلة بالزخارف البرّاقة والريش. تثبت اللغة، والعقل الإنسانيّ في حراك دائم.

وأخيراً، ثمة تأملات ممتازة، في نهاية تلك المقدمة، تتعلق بالنقد. يقول: «نصل إذن إلى اللحظة التي نرى فيها صعود النقد الجديد، المؤسس، هو أيضاً، على قاعدة واسعة، صلبة وعميقة». ويضيف، بعد ذلك بقليل، أي عندما يبرهن على ضرورة قبول الكاتب برمته: «يمكن لعمل ما ألا يكون سوى الحصيلة التي لا تقبل الانشطار، لجمال بعينه! فهذه اللمسة المتعثرة، التي تصدمني إذ أراها عن قرب، تكتمل في الحقيقة الأثر وتمنح المجموع ملمحه البارز. انحوا أحدهما، وستمحون الآخر». لا أعثر في هذه الصفحات الأخيرة إلا على عبارة واحدة تغضبني. كتب فيكتور هوغو: «ما زالت بقايا القرن الثامن عشر تتجرجر في القرن التاسع عشر». لحسن الحظ. فهذه البقايا هي التي ازدهرت وقامت بتوسيع عصرنا نحن. لكن آن الأوان للاختتام. وسأكتفي بوضع الرومنطيقية في مواجهة الطبيعية.

لقد طُرح الأمر بصورة واضحة. الرومنطيقية هي عند هوغو الأدب الذي تولد عن المسيحية، والمؤسس على ثنائية الإنسان، أي انقسامه إلى روح وجسد. وهي تستخدم عنصرين، المضحك الذي هو الجسد والسامي الذي هو الروح. ويدهشنا كونها انتظرت حتى القرن التاسع عشر لكي تؤكد نفسها عبر الحركة الغنائية لعام 1830. يبدو لي أنه كان عليها الولادة في القرون الوسطى وحدها، قبل عصر النهضة، وبشكل خاص قبل القرن التاسع عشر. أما عند فيكتور هوغو، وبالرغم من كل الشروح التي قدمها، فتظهر الرومنطيقية على صورة انبعاث للقرون الوسطى، وكعودة للعاطفة المسيحية، وتتحرك باعتبارها احتجاجاً على الأدب الكلاسيكي المحتضر. كان من الضرورة إنهاء التراجيديا، لذلك ابتدع الشعراء تلك الدراما الروحانية، المشكّلة من الجسد والروح. كما ينبغي القول إننا نعر

في التاريخ على تفسير لذلك الانحراف الغريب للأدب، بعد عصر من البحث الفلسفي، وعلى أعتاب عصرنا عصر العلم.

الرومنطيقية هي إذن الأدب وقد ولدته المسيحية. وفي مواجهتها، تنهض الآن الحركة الطبيعية، وهي الأدب المتولد عن الفكر الوضعي. يواصل هذا الأدب تقاليد القرن الثامن عشر، ويستند إلى تحقيقات العلم المعاصر وإلى النظريات الفلسفية للتطور. ليست الغاية هي ابتعاث ميت، أو استعارته من الماضي لنجعل منه سلاح حرب. إنه يمشي مع المرحلة، وهو نتاج حركة العمل المعاصرة الواسعة. وبدلاً من أن ينطلق من عقيدة، من ثنائية ترغم المرء على الإيمان بها، ينطلق من دراسة الطبيعة، ومن المعاينة والتجربة، ولا يعترف إلا بالوقائع المجربة والقوانين الناتجة عن العلاقة بالوقائع. ولم يعد مثله الأعلى يتمثل إلا في المجهول، الذي ينبغي عليه استكشافه وتضييق رقعته.

الآن علينا القيام بالمقارنة. لننظر إلى بؤس مدرسة شعراء غنائيين يتخيلون، من أجل الوصول إلى الحقيقة، وسائل لتجميل السيلفات بالقطارب<sup>(1)</sup>. إنَّ عرض الوقائع يكفي للكشف عن الرومنطيقية وهي تغرق وتتوسع في الطبيعية. فهذه قد قتلت بالضرورة تلك.

## 6

في يوم الأربعاء المنصرم، أقيم حفل مؤثر ورائع. إذ جرى الاحتفال في مسرح «الكوميدي فرانسيز» بالعيد الخمسيني لأول عرض مسرحية «هرنان» بعد الفصل الخامس، ألفت سارة برنار مسرحية شعرية (1) السيلفات جمع «سلف»، والقطارب جمع «قطرب»، وهما فئتان من المخلوقات الخرافية سبق التعريف بهما.

لفرنسوا كوبيه François Coppée، ثم دُشن التمثال النصفِي لهوغو. لم ينقص فيكتور هوغو أيُّ من أنماط المجد. فها هو يُحتفل به، وهو حيّ، مثلما يُحتفل بكورنيّ وموليير. وستظلّ حياته الطويلة، والمفعمة بالألقاب الفخرية، أجل حياة كاتبٍ نعرفها. لقد أظهرته، في مكانٍ آخر، واقفاً دائماً على قدميه وسط حطام جيله، وقد شهد موت كلِّ خصومه، بمن فيهم نابليون، وصار نبياً وبات يؤلِّه بعضهم. والآن، لا ننتظر موته لكي نضع على رأسه تاجاً من إكليل الغار. ولا أظنّ أنّ أحداً فكّر يوماً في عظمة أكبر.

ما أدهشني أكثر من غيره في هبة ذلك الاحتفال هو موقف الجمهور، الذي تفصله عنه مسافة خمسين عاماً. كانت لديّ فكرة تقديم عملٍ لاذع: كنت سأبحث من أجله، عبر صحافة عام 1830، عن كلِّ الشتائم التي تلقاها الشاعر وعمله، ثم أقارن بها كلِّ أنواع التعلّق التي نالها في 1880، كلِّ عبارات الإعجاب الورعة والحماس الغنائيّ. أعترف بأنني تراجعت أمام ذلك العمل، لانشغالي بأعمالٍ أخرى؛ لكنني أشير إلى المادّة التي يمكن أن تثير فضول بعضهم، فمن المؤكّد أنهم سيعثرون فيها على مقارنة مهتمة تماماً.

من الصعب اليوم تخيّل العنف والنفور الذي تلقته الخطوات الرومنطيقية الجريئة ليفكتور هوغو. لقد قدم الشبان إليه شيئاً فشيئاً، أما طبقة المثقفين والنساء بشكلٍ خاصّ، وبصرف النظر عن البرجوازيين المتصنعين الحياء، فقد شعروا بالهلع ثم غضبوا. هناك كثير من الحكايات التي تروى. ففيكتور هوغو، في مقدّمة الطبعة الثانية لروايته «هان الإيسلنديّ» *Han d'Islande*، قد دافع عن نفسه بنوع من السخرية، قائلاً إنّّه لم يلتهم أبداً في فطوره طفلاً، ولا في عشائه بتّاً. كانت الصحافة



والجمهور يصرخان بخصوصه ضدّ الدعارة، ويجري الحديث، مثلما نتحدّث اليوم عن الماركيز دو ساد، عن مخادع مشرعة الأبواب، وتخيّلات قدرة في لوحات مخزية. كان ذلك شيئاً مقرّزاً وقبيحاً. إذ تمّ تقديم الشاعر باعتباره مسيحاً دجّالاً في الأدب، يحمل للأدب الفرنسيّة خراباً وذنساً. فلنقرأ الصحف القديمة، ولنسأل آخر الأحياء. كانت الشتائم تنهال عليه كالطر، والشبان النادرون الذي دافعوا عنه، في الأوقات الأولى، تمّ سحقهم من قبل خصوم الشاعر، الذين كانوا يحتلون المقامات النافذة للنقد. كما شنّ الكلاسيكيون مقاومة غاضبة باسم الجمال، واحترام اللغة المهانة، لا بل حتّى باسم الكرامة الوطنية. وعندما انتصر فيكتور هوغو، قالوا إنّ القبيح والقذر سيجتاحان كلّ شيء ويلقيان بالأدب الفرنسيّ في مجرى تصريف المياه. كما جرى التعامل مع الرومنطقيّين باعتبارهم أفراداً قذرين، رجالاً سكارى، من الأنذال؛ ومن كان أكثر تسامحاً معهم كان يعتبرهم مجرد مجانين غاضبين. وقد تواصل ذلك النزاع لسنوات، وحتّى بعد ذلك بزمن، كانت بعض النساء يرسمن علامة الصليب أمام عدد من كتبهم.

ذلك هو الماضي، فلننظر للحاضر. فالصالة ذاتها التي استقبلت بالأمس مسرحيّة «هرناني» بجوقات من الصغير، والتي لم يستمرّ عرضها فيها إلّا بضع أمسيات، وسط الفضيحة، ها أنّها تستقبل جمهوراً جديداً يجلس ويهتف للمسرحيّة، ويذرف الدموع وهو يرى تدشين التمثال النصفّي للشاعر. لقد تمّ نسيان حالات الغضب والشتائم؛ ولم يعد أحد يتخيّل القبح والدعارة والتشويه؛ فكلّ شيء صار جميلاً، وكلّه خير، وحتّى النقاش ظهر وكأنّه قلة ذوق، فالمطلوب الآن هو الركوع. قرأت، طيلة نهارين، في كلّ الصحف تصريحات الإيمان والمحبة. كما صممت

الأهواء السياسية، وصار الهتاف له شاملاً، ففرنسا برمتها تحيي انتصار أحد أبنائها المظفرين.

ذلك حسن! فتكذيب الجمهور لنفسه يمتعني. آية صفة في وجه الجمهور والنقد! لا يعترف المرء بغبائه بسذاجة أكبر من هذه. فهو يُصقّر في العشية، ويصقّق في اليوم التالي؛ لقد اعتبروا العمل خسيساً، مخزياً، وقذراً، ثمّ ها هم يعلنون عن كماله، ونبله، وروعته. بالأمس صرخوا أنّ الأدب الفرنسي يُقاد إلى الحضيض، واليوم يعترفون بأنّ الأدب الفرنسي قد اغتنى بواحدة من الروائع. خمسون عاماً كانت كافية، وما هي إلا ساعة في تاريخ شعب ما. أنتم يا من يقذفكم الآخرون بالوحد، اصبروا ودعوا حماقة حقيبتكم تمرّ.

لا شك أنّ المرء يتأثر في أمسية ذلك الحفل وهو يرى تصفيق كل أولئك الأعيان والبرجوازيات والنقاد. لكن لا ينبغي أن ننخدع، فهم لا يتمتعون إلا بجرأة وذهن أدبيّ استعاديّين. إنهم يتذوّقون روائع أدبية عتيقة بقدر نصف قرن من الزمان. كانوا بحاجة لخمسين عاماً تمضغ لهم إعجابهم وتهيبته كلقمة سائغة. لنعطهم مسرحيّة «هرناني» أخرى، وسوف نراهم يثبون احتجاجاً. سيكرّرون نفس الاتهامات، حتّى دون إزالة الصدأ عنها؛ سيجدون العمل داعراً وشنيعاً، وسيهتفون بالعبارات القديمة ذاتها: «إلى أين نحن ذاهبون؟ لقد أهينت اللغة الفرنسية! كيف تتسامح الدولة مع أدب كهذا!» إنّه الغباء الإنسانيّ الأبديّ. لقد رأيت النقاد يصفقون، وضحكت في سرّي، لأنّي تمتعت بتخيّل مواقفهم لو كانوا شاهدوا العرض الأوّل لمسرحيّة «هرناني». فواحد منهم، وهو صبيّ طيّب، مخلص وعمليّ، سيعيد بناء المسرحيّة لكي يبيّن للشاعر أنّه لم يكن يعرف مهنته؛ والآخر، رجل ودود، سيأسف للميول الجديدة

فيها، بعد أن يكون هدد بكسر قلمه؛ وسينهض أحد المحامين عن النزاهة وسلامة الذوق ضد ذلك الاستعراض القذر في الفصل الرابع، حيث يسمّم أحد العاشقين الآخر، وهما يتمرغان سوية على الأرض. كلهم، لتسمعوا جيّداً، كلهم كانوا سيحتجون بعنف. ولكنهم كانوا في ذلك المساء يصفقون، وييكون!

أنا لا أشكّ بحسن نيّة أحد، لكنني ببساطة سعيد لرؤية كيف أنّ من كان معتدى عليه في العشيّة يتحوّل بسهولة إلهاً في اليوم التالي. ذلك مشهد مُعزّز للمؤلفين الشبان الذين يتمتّعون بشجاعة الموهبة.

والآن، هل يُسمح لي بأن أظنّ ناقداً وسط اندفاعه الحماس الكبيرة، الصحيحة والجميلة، هذه؟ أعرف تماماً أنّ الثناء يقصي أية فكرة للنقاش؛ بيد أنّي شعرت حقّاً بالانجراح من مقالة لكاتول منديس Catulle Mendès. إنّهُ نموذجي، ويمثّل بالدقّة فكر تلك الجماعة الصغيرة من المشييعين المتعصبين الذين يتدافعون حول فيكتور هوغو. وتلك المجموعة هي التي انتهت بإغضاب الأفراد الذين يتمتّعون بالفطنة، لأنّها كانت تطالب المرء بالتخلّي أمام الشاعر وبصورة مطلقة عن شخصيّته وعقله الفاحص.

يدفن كاتول منديس أولاً كلّ شعراء العصر. يقول: «في القرن التاسع عشر، كلّ شعر جدير بهذا الاسم حقّاً يتحدّر من فيكتور هوغو، وهذا حسنٌ، ولن يكون غير ذلك». غير أنّ هذا ليس صحيحاً، وليس ثمة ما هو أكثر منه زيفاً، وبشكل خاصّ ليس هناك ما هو أصعب من الحكم في هذه اللحظة! لا شكّ أنّ الشعر ظلّ، منذ 1830، غنائياً ورومنطيقياً؛ لكن كان هناك، إلى جانب فيكتور هوغو، دو موسيه، ولامارتين، دون الحديث عن فينيي Vigny وغيره؛ كما نجد اليوم بين الشعراء الشبان

مقلدين لكل هؤلاء المعلمين. أما أن يقال إنه ما عاد أحد يقرأ لامارتين ولا دو موسيه، فذلك خطأ بالمطلق، لا سيّما بالنسبة لدو موسيه. على العكس من هذا، هو مقروء تماماً، ومحبوب أيضاً. من جانب آخر، هل يمكننا، في هذه الساعة، ومن وجهة نظر الأجيال اللاحقة، مقارنة ألفريد دو موسيه فيكتور هوغو؟ الأول كان قد توفي منذ ربع قرن؛ والآخر ما زال حيّاً، وسط مجموعة ضابّجة من المرّدين، كما إنه ضاعف شهرته الأدبية، عبر صخب مطالباته السياسية. لندع هوغو يرحل إذن، ولنضع ربع قرن يمرّ على وفاته، لا بل لندع قرنين يُحييان ذكره وذكرى دو موسيه؛ حينئذ سنرى من منهما أكثر حياة، لأنه كان أكثر إنسانية. ومن جانبي، أنا لا أنطق بحكم، لكنني أقول ببساطة إنّ على العدالة الانتظار. هناك دائماً حاجة سيّئة للتضحية بالأموال من أجل الأحياء. كما تعمي الأعمام العظمى أبصار المعاصرين، الأعمام التي تفقد غالباً بريقها بسرعة، ذلك أنّها مصنوعة من عناصر متنافرة، ويفتقر بعضها إلى الأرضية الصلبة، كالعصر الاجتماعي والسياسي. علينا أن نتذكّر الانهيار المفاجيء لصورة شاتوبريان، الذي كان فيكتور هوغو نفسه ينحني أمامه إجلالاً. لقد ملأ شاتوبريان مطلع القرن، كما بدا نصره خالداً، وهو أيضاً كان من معلّمي الرومنطيقية، أما اليوم فهو يتراجع وينحلّ في الماضي. فمشكلة الخلود تظلّ غامضة، إذ لم تخضع الأعمال لامتحان الزمن. جبل من الكتب الناجحة ينهار، وينال أحدهم مجده من كتاب واحد. ذلك ما ينبغي أن نقوله بشجاعة لأنفسنا، نحن المتعجبين الغزيرين.

من ناحية أخرى، أرضى بطيبة خاطر أن يكون فيكتور هوغو أعظم شاعر غنائيّ في القرن. بيد أنّ ذلك لا يكفي كاتول منديس. هل أنتم تسخرون؟ أتقولون إنه أعظم شاعر في القرن؟ إنه القرن كلّه، الرجل

الأوحد، أصغوا جيداً! الرجل المصوّر باعتباره إلهاً، وكذلك أباً للجميع. أستشهد بمنديس، فقد لا يصدّقني بعضكم: «من الطبيعي أن يكون معلماً لقرنه، ما دام هو القرن... فلا يوجد، حرفياً، ما هو جميل، وخير، وحقيقي، دون أن يكون امتداداً لفكره. أيها الشعراء، أي قصائد تنشدون؟ قصائده. وأنتم أيها المسرحيون، من أين أخذتم مسرحياتكم؟ منه. وبأيتها الروائيون، من الذي طالب بحرية أن يقال كل شيء؟ هو. في الحقيقة، هذا هو تصريح إيماننا: كل شيء يولد من الأب!».

كلّا، وألف كلّا. على من يضحكون؟ لأنّ هذا مضحك. لقد كان فيكتور هوغو حلقة قوية في سلسلتنا الأدبية، حلقة فحسب، وليس أكثر من ذلك. فكلّ الماضي لا يؤدّي إليه، وكلّ المستقبل لا ينبع منه. فمن قبله، كان هناك عشرون معركة أدبيّة، كما سبق نزاعُ القدماء والمحدثين، في القرنين السابع عشر والثامن عشر، نزاعُ الرومنطيقية، وستعقبه نزاعات أخرى. لا شك أنّ فيكتور هوغو، بتألقه، قد جسّد الرومنطيقية؛ بيد أنّ الأرضية كانت مهتأة له، فهو قد تمّ عمل روسو وشاتوبريان، وقریباً منه كان لامارتين Lamartine، الذي كان يكبره بالسّن أيضاً، ثمّ دو موسيه وفينيبي Vigny، والعديد غيرهم.

رجل القرن! هل ستكون صيغة القرن التاسع عشر هي صيغة الشعر الغنائيّ، الروحانية والعائمة هذه؟ وهل يختصر عصرنا العلميّ نفسه في هذه الفلسفة المؤلّهة، التي تنطوي على نظريات غاية في الصبيانية، عند هذا المفكر الغريب الذي لا حلّ لديه لمشاكلنا المستعصية غير نزعة إنسانويّة humanitairerie غامضة ومهيبية؟ دعونا من ذلك! فتلك نكته، وسيضحك منا أحفادنا كثيراً.

ما ينبغي قوله، وما علينا مواصلة قوله، هو أنّه إلى جانب الصيغة

الغنائية والمثالية لفكتور هوغو، هناك الصيغة العلمية والطبيعية لاستبدال وبلزاك. ما الذي يفعله كاتول منديس بهذه الصيغة، عندما يملأ القرن بشخص فيكتور هوغو وحده؟ إنه يصمت عنها، بكل بساطة. لكن ما ينتصر، في هذه الساعة، هو هذه الصيغة، فمن الواضح أنها تختصر قرننا هذا، الذي يشكّل أداتها. لا شك أن فيكتور هوغو منحنا نمطاً من الدراما، بيد أن هذا النمط قد مات؛ كما أورث نهجه للعديد من الشعراء الشبان، غير أن تلك الدراما قد قتلتهم، إلى حدّ أن بقي أفضلهم غامضاً، وهناك رغبة عارمة في التجديد الشعريّ. أما عندما يقال إن فيكتور هوغو قد خلق الرواية الحديثة، فذلك ليس سوى وهم لطيف. فرواية «البؤساء» ما هي إلا طفل متأخر الولادة إلى جانب «المهارة الإنسانية» *La Comédie humaine* لبلزاك.

كلّا، ينبغي أن نترك لكلّ واحد مجده. لنضع، إذا شئتم، الصيغة الغنائية لفكتور هوغو جنباً إلى جنب مع الصيغة الطبيعية لبلزاك، ولنضع القرن يقرّر أيهما تكون لها الغلبة. بالنسبة لي، النتيجة معروفة سلفاً. أنا لا أدافع هنا عن أطروحة شخصية، فلست سوى ناقد يسعى إلى أن يكون عادلاً. البعض يدّعي أنني رومنطقيّ. حسناً! أنا رومنطقيّ، إنها غلطتي! فكلنا رضعنا من ضرع الرومنطقيّة حينما كان لنا من العمر ستّة عشر عاماً. غير أن هذا لا يمنعني من القول إن فيكتور هوغو لن يكون الرجل الكليّ للقرن، ذلك أنّه إذا كان شاعره الغنائيّ، فهو ليس فيلسوفه، ولا مفكره، ولا عالمه، وأضيف أيضاً أنّه ليس روايته ولا مسرحيته.

يُدرّس التمثال النصفّي لفكتور هوغو في مسرح «لا كوميدى فرانسيز». ذلك شيء طيّب، وجميل أيضاً. لكن متى سنذهب حاملين الأكاليل للاحتفال بالخيال الضخم لبلزاك؟

## فيكتور هوغو

قال لي شاعر شابّ وهو يتحدّث عن فيكتور هوغو: «نرغب في أن يظلّ نائماً في حلم سيادته الأدبية، ضمن فكرة أنّ الأدب الفرنسي لم يكن ينتظر سواه، وأنّه من بعده سيتوقّف. نريد أن يبقى مقتنعاً حتّى آخر ساعة بأنّه الجيّد الوحيد، العظيم الوحيد، الرائع الوحيد، والخالد الوحيد. ونودّ ألاّ يخمّن عجزه أبداً، ولا يشعر بشيخوخته، وكلّما هبط أحطناه بدفء حماسنا، بحيث يغدو احتضاره وكأنّه انبعاث».

ليس ثمة ما هو أكثر تأثيراً من هذا. إنّها قصة حياة أب يحبّه أبناؤه. وحينما تحلّ الشيخوخة، سيتمّ التستر عليها، وتُهوّن عليه حالات عجزه. الكلّ يضحون بأنفسهم من أجله، وسوف يشتكي الأولاد والبنات من أعمارهم العشريّية، لكي يمجّدوا عمره البالغ ثلاثة أرباع قرن. كلّ كلمة من كلماته يُهتَف لها. إنّه الجدّ، وستلقى على بؤسه الإنسانيّ عباءة أبناء نوح، وسيُحترَم فيه شرف العائلة ومجدها، حتّى لو بلغ ذلك حدّ الكذب. ستكون تلك أكاذيب تقيّة، لا عدالة لطيفة، ونكراناً بنويّاً للذات يقوم به الحاضر أمام الماضي.

هذه هي وضعيّة فيكتور هوغو بصفته جدّاً في أدبنا اليوم. إنّهُ الوحيد المنتصب على قدميه من مرحلة انقضت. فالمرء لا يضع مجده وحده بعين الاعتبار، وإنّما مجد سنّه أيضاً. وبغضّ النظر عن أشكال الإعجاب المصلحيّة، نحن نحبه جميعنا، بروح التفاخر الوطنيّ. لقد جرّد عمره الطويل خصومه من أسلحتهم. فما نفع مناقشة كلّ ذلك ثانية؟ فهو لن

يسمعنا، وبات يجب التسامح مع كل شيء إكراماً لعمله المتواصل وسنّه المتقدّمة. تصمت الانفعالات السياسية، وتصبر الانفعالات الأدبية. فلم يظلّ حوله غير أبنائه وأحفاده، الذين يحترمونه تماماً، ويتفادون الحديث معه عن أفكارهم وعواطفهم الجديدة، ويوافقونه دائماً الرأي، حتّى في العبث، مؤجّلين تأكيد شخصيتهم وإرادتهم إلى ما بعد وفاته.

حيال هذا الاتفاق الضمني لأشرتنا الأدبية، ومؤامرة الحنان الورع هذه، سيكون، دون شكّ، الدفاع عن الحقيقة المتضرّرة شيئاً قاسياً. هكذا قرأت مؤخراً «الحمار» *L'Âne*، العمل الأخير لفكتور هوغو. يمكنني أن أصمت، لكنّ الصمت، في معركتي، يعني موافقتي. وإذا ما تكلمت، هل عليّ تكذيب كلّ ما أشعر به، وكلّ ما أعتقده؟ وإذا ما غاب الجدّ، فلن يكون هناك إلّا رجل له أخطاؤه، ويهدّد تأثيره العقل الفرنسيّ.

إنّني أحتجّ على خنق شعراء آخرين على مذبح ذلك الرجل، لا سيّما دو موسيه ولامارتين. شاتوبريان، الذي هو بمثابة أب لهوغو، لم يعد يشكّل أكثر من مرقاة تحت قدميه. أمّا بلزك، فيدفع عشاق فيكتور هوغو إلى التبسّم. لديهم فيكتور هوغو، وهذا كافٍ. فهو يجسد الكلّ. ويجري تقديسه كشاعر كبير، ومسرحيّ كبير، وروائيّ كبير، وناقد كبير، وفيلسوف كبير، ومؤرّخ وسياسيّ كبير؛ أو، بتعبير أفضل، يعطى له قرننا هذا برمته، من أعلى رأسه حتّى أخمص قدميه، وطولاً وعرضاً؛ فهو وحده في نظرهم القرن التاسع عشر. أنا لا أسخر، بل ألخص رأياً سائداً. والحال أنّي لا يسعني أن أحترم شططاً كهذا. فأنا أفضل أن يتمّ التعامل معي كإنسان بلا قلب، على أن يُنظر ليّ كفاقد للحسّ السليم. كما لا أرغب في أن يقرّني أحدهم، بعد عشرين عاماً، وينفجر من الضحك منّي. فلتمّت التقاليد، والاعتبارات، والعواطف، وليمّت أيضاً غرورنا



وأجدنا، مقابل أن تحيا الحقيقة! ليس هناك سوى الحقيقة. وينبغي على المرء التوجه نحوها، حتى ولو أقصى كل أناسه، وضحي بكل ما يجب. فيكتور هوغو، رجل العصر! فيكتور هوغو، مفكر القرن وفيلسوفه وعالمه! وذلك في لحظة نشره لقصيدته الطويلة «الحمار» *l'Âne*، هذا الهراء غير المعقول، الذي يشبه رهاناً ضدّ العبقرية الفرنسية! لكن، في الحقيقة، حتى في المراحل الأسوأ لأدبنا، لا في رهافات فندق رامبويه<sup>(1)</sup> *L'hôtel de Rambouillet*، ولا في كنايات المدرسة التعليمية، لم يُتَّجَّ أبداً، أبداً، لتسمعوا جيّداً، عمل غريب كهذا، ولا أقلّ منه نفعاً. ليكن خطي! سأفسخ العهد وأقول بصوت عالٍ ما يفكر به الجميع بصمت.

لنرّ رجل العصر عبر كتابه الهائل «الحمار». هذه القصيدة الطويلة تشبه حكاية فلسفية. حمار ذهب إلى المدرسة واستنفد العلوم كلّها. لخصت العمل بسطر واحد، غير أنّ الشاعر يعرض نفسه عبر ثراء طاع من التبخر، ذلك التبخر الذي ينبش من تحت الأرض أسماء ووقائع لا يعرف عنها الفرد البرجوازي أيّ شيء. وذلك ما سأسمّيه أيضاً التبخر الرومنطقيّ. هل يعرف أحدٌ ساليان *Salian* وأوكتيمون *Euctemon*، أليرون *Alirune* وباتيراس *Batiras*، شيفلتوس *Chiffletius* وبلانكاربان *Plancarpin*، بتسوس *Pitsoeus* وتيتاتوس *Théétète*، بروفوس *Brovius* وأكزرنخوس *Xénrchus*، ساباتيوس *Sabbathius* ومولاريوس *Molaribus*? كلا. الحال أنّ فيكتور هوغو يعرفهم، وهذا تفوّق واضح يتمتّع به على جميع القراء. لقد قرأ حماره إذن كلّ شيء،

(1) عُرف فندق رامبويه *L'hôtel de Rambouillet* ببيواته الصالون الأدبيّ لكاترين دو فيفون، المعروفة بالماركيزة دو رامبويه *Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet* من 1608 حتى وفاتها في 1665. سخر موليير بشدّة من أعضائه ومحدثاتهم، ولكن يبدو أنّه لعب دوراً معتبراً في تشجيع نشأة الرواية الفرنسيّة الحديثة.

ودرسه؛ كما مرّ بجميع المدارس، وحظي بدروس من كلّ العقول؛ ومع ذلك، يشعر هذا الحمار بسخط على المعرفة الإنسانية كلّها، ويتنكر لها ببساطة، بمرارة البهيمة المنزعجة داخل هدوء جهلها السعيد.

يا إلهي! إنّه تخييل كسواه، ذو تفرّد وتميّز مشكوك فيهما، لكنّه، بشكل عامّ، شيء يمكن لكاتب أن يبيحه لنفسه. كان لافونتين La Fontaine سيصنع منه خرافة جميلة، وفولتير حكاية مسلية من عشر صفحات. لسوء الحظّ لا يفهم فيكتور هوغو ذلك على هذا النحو. فهو إذا ما أمسك بحماره، فلن يُفلقه. لأنّ حماره أصبح حيوان القيامة؛ وهو ينفخ بروحه حتّى تملأ المجال كلّه. وها أنّ هذه البهيمة تنطلق بسرعة فيل يسحق كلّ شيء، كما إنّها تعبّر عن نفسها بتدائيات تقوّض كلّ شيء. فذلك الحمار لم يعد حمار أريافنا الصغير، الشجاع والفرح تماماً، بفكاهته الطفولية؛ لقد غدا آليّة ضخمة، محسّوة بالكلمات، نسمع صرير عجلاتها، ولا تتمتع حتّى بها تتمتع به لعبة طفل من بساطة.

كيف يمكننا تقديم فكرة عن الخطاب المطوّل لذلك الحمار، ما يقرب من ألفي بيت شعر، أي ما يكفي لمسرحيّة من خمسة فصول؟ لتتخيّل كلّ الآراء الشائعة التي تُرافع منذ قرونٍ ضدّ عدمية العلم وتشوّهات الإنسان، ولنرتق هذه المواضع المشتركة جنباً إلى جنب، ولنصف لها أيضاً تلك الاستطرادات الخرقاء، ولنكرّر على امتداد ثلاثمائة صفحة الفكرة القديمة ذاتها، عبر أبيات شعرية لا تكفّ عن إدهاشنا، وسنحصل على عمل مفرط الغرابة في ابتذاله. يجب قول هذه الأشياء بشجاعة، حتّى لا ينجذب العقل الفرنسيّ إلى الفتح.

إنّ طريقة الشاعر بسيطة. فهو يكتفي بجمع الأقاويل المكرّرة، التي لم يعد أحد منّا يجزؤ على استخدامها. فحماره، مثلاً، يغضب من المتحدلقين،

من المدارس الثانوية، ومن كتاب الطلاسّم الذين يدفعون الأطفال نحو الغباء؛ كما إنّه يرعد ضدّ الكتب، لا سيّما الكتب الضخمة، التي يعدها أكثر إنثماً من الكتب الصغيرة؛ ويطعن بموقف الجمهور حيال العباقرة؛ وفي النهاية يحكم بقسوة على سلوك الإنسان إزاء الخليقة والمجتمع وإزاء نفسه. كلّ ذلك يشكل تجديداً مشكوكاً به، أكرّر ذلك، والأسوأ منه هو أنّ الحمار لا يأتي بأية فكرة جديدة، ولا أية حجة.

إنّنا نتخبّط في قلب الثرثرة. بيد أنّ الشاعر يتدخّل ليقدم لنا ثرثرة سامية. تكتسب الأشياء الأكثر سطحيّة لديه هديرأ راعداً. فكالينو Calino يزدوج بإشعيا Isaie. سيكون هذا شيئاً عادياً لو كان قيل ببساطة، ولكن لأنّ الشاعر يقوله بمثل تلك المغالاة الخارقة، فهو غير قابل للقراءة تماماً. أتحدّى أيّة امرأة أن تقرأه حتّى النهاية. إنّه لشيء صاعق. ظننت أنّي أسمع «مالبروغ يذهب إلى الحرب»<sup>(1)</sup>، وقد تمّ عزفها بأبواق يوم الحساب.

أصل إلى المفكّر والفيلسوف والعالم. نحن نعرف رأي الحمار: الإنسان كائن معاق، والعلم سمّ قاتل. قد تقولون إنّها بهيمة تفكّر بهذه الطريقة، لكن ينبغي أن نعرف أنّ الشاعر يستعمل تلك البهيمة، لكي يعبر عن

(1) «مالبروغ يذهب إلى الحرب» *Marlbrough s'en va-t-en guerre*: أغنية بطولية فرنسيّة شعبية يعود تأليفها إلى القرن الثامن عشر، يؤكّد شاتوبريان على أنّها استعيرت من العرب أثناء إحدى الحملات الصليبيّة. وقد عرفت الأغنية انتشاراً كبيراً في أوروبا، فأدخلها بومارشيه على لسان الخادم في مسرحيّته «زواج فيغارو» *Le Mariage de Figaro*، ووضع الإنجليز صيغة منها بلغتهم، كما وضع لها بتوهفن توزيعاً موسيقياً من لدنه وأدخلها في عمله الأوركستريّ «انتصار ويلنغتون» *Wellingtons Sieg* الذي يستحضر فيه انتصار الإيرلنديّ آرثر ويلسلي Arthur Wellesley دوق ويلنغتون على قوّات نابليون بوناپارت في معركة فيتوريا Vitoria بإسبانيا في 1813، وهو نفسه الذي حقّق انتصار تحالف البريطانيين والألمان على بوناپارت في معركة واترلو الشهيرة.

أفكاره الخاصّة. وهذا ما نشعر به من خلال الطريقة اللطيفة التي بها يجعل حماره يتحدّث؛ فهو يهبه أسلوبه وإشارة الموافقة من رأسه.

فأية وصية فلسفية يقدّمها لنا رجل العصر الشهير هذا، هذا العقل الذي يقال عنه إنّهُ يلخص المرحلة؟ ماذا؟ نحن نكافح، نشتغل، ونحصل على المنهج ونتقدّم بخطوات عملاقة في كلّ ميادين المعرفة! وفي أقلّ من مائة عام، قامت علوم وترعرعت، وتطوّرت حركة رائعة تحثّ الإنسانية على مواصلة البحث عن الحقيقة! وهذه هي الساعة بالذات التي اختارها ذلك الرجل، لكي يطلق فيها حماره ويجعله يشتم العلم! لكنّ هذا الرجل ليس متناً! وليس من العصر أيضاً، هو الذي يريدون تقديمه لنا باعتباره رجل العصر الوحيد، الذي يجسّد العبقرية الحديثة! إنّهُ ينتمي للقرون الوسطى، ولا يفهم على الإطلاق أيّ شيء من معتقداتنا ومن كدحنا.

بيد أنّ الشاعر لا يكتفي بإنكارات حماره البغيضة. فقد نسيت القول إنّ خطابات هذه البهيمة تتوجّه للفيلسوف كانط، وهو هنا رمز لطيف يضع الميتافيزيقا في مواجهة البهيمة المشبعة بالمعرفة. وما إن عاد الحمار إلى شوكة ليقضمه حتّى صارت الكأبة تغلّف كانط، تهزّه وتجعله يشعر بالعار. حيثذ، يتدخّل الشاعر ليقول الكلمة الفصل ويحكم بين الحمار والفيلسوف. لنصغ للإنجيل وفقاً ليفكتور هوغو. فذلك ما ينبغي علينا الإيذان به وما يجب علينا أن نأمله.

آه، رأسي يؤلمني! يسمّي الشاعر ذلك: أمن المفكّر. إنّ من السهل حقّاً تطمينه، إذا ما كانت معتقدات غامضة كهذه تكفيه. فبعدما صرّح أنّه لا أحد، خلا سقراط والمسيح، فهم «الصعود المعتم للإنسان»، وهذا ما يوحى بأنّه هو الثالث الذي فهم ذلك الصعود، هو ذا يعلن لنا بأبهة أنّ «الزرقة تطلع من الضباب». ويضيف: «لم تضعّ ولا ثنية واحدة من ستارة

«الهيكل»؛ وبعد ذلك، وفي حال عدم فهم الآخرين له، يصرخ بنا: «دع الخسوف يمرّ وسترى النجم». وإذا ما دفعناه قليلاً، فسيقدر أن يقول لنا: «الكلمة الإلهية جذرها الغامض هو الجبر»؛ ثم يتنازل ويقول لنا: «من عمق المثال، يبعث لنا الربّ صاحباً بالإشارة». لكن، عند هذه النقطة، ينبغي أن تكونوا اقتنعتم، فأنا لا أجد بعدُ غير الحجّة التالية: «الفوضى الكونية هي البيضة السوداء للسماء»، والحجة التالية: «الملاك في طور الخادرة هو هيدرة»<sup>(1)</sup>. ها أنتم تلاحظون!

على من يزعم فيكتور هوغو الضحك، في الحقيقة؟ فبعد محاكمته للمعرفة الإنسانية، يأتي نحونا بهدوء، لكي يعرض علينا حلّه، عبر لا أدري أيّة هجرة للأرواح من كوكب إلى آخر، أو أيّ تناسخ مردوف بحلوليّة ومعدّ لكي يتوافق مع الخطاب الرومنطقيّ لعام 1830. ويقول إنّ الطمأنينة تملأه، ويبدو وكأنّه يشفق علينا، لأننا نتوجّه للعلم من أجل معرفة حقائق الإنسان والطبيعة! لكن، مرّة أخرى، هذا الرجل ليس منّا! ليخبرونا من أيّ دير من أديرة القرن الثاني عشر خرج علينا بتأليهته الغائم هذا، وبكوايبسه، كوايبس راهب مخضوض بحمّى التصوّف!

هل يرغب فيكتور هوغو في معرفة ماذا سيكون استنتاج رجل ينتمي حقّاً لهذا العصر؟ سيقبل المفكّر والعالم بحماره، لو كان هذا الحمار يمثل تخمة المعارف المزيّفة والمناظرات غير المجدية، وليس العلم. وسيقبل منه أيضاً بالفيلسوف كانط، إذا كان الشاعر يروم تجسيد بطلان الميتافيزيقا عبره. لكن، في الصفحة الأخيرة، ستكون القطيعة مبرمة، لأنّ المفكّر أو

(1) الخادرة أو النغفة هي فراشة عذراء، أي في الطور الوسيط بين البرقة والفراشة المكتملة. والهيدرة أفعوان خرافيّ بتسعة رؤوس. عبر هذا المجاز يصف الشاعر أطوار نموّ الملاك، ويريد الإيحاء بأنّ النور يأتي من الظلام، والخير العميم من المرور بسياق تدميريّ، وهو ما يسخر منه زولا.

العالم لن يتكلم بأسلوب العرافة عن سلام الظلام وخطوات النور التي تقودنا من الظل المرعب نحو القبة السماوية. لا بل سيقول أشياء أكثر بساطة للحمار ولكانط: «لترفضا التجريبية، ولتحرقا الكتب القديمة التي تنطلق مما فوق الطبيعة، ولتستعدا لدراسة الإنسان والطبيعة، ولتكن لكما وسيلتان اثنتان فقط: المعاينة والتجربة. كل العصر يكمن في هذه النقطة. ربّما ما زلنا على خطأ، لكن سيكون من الجبن الاعتقاد بذلك. فما دام العمل هو معيارنا، فنحن نتقدّم بشجاعة. كما أنّ النتائج رائعة من قبل، بفضل المنهج العلمي المطبق على كلّ شيء، وفي كلّ مكان. وحدها الوقائع ينبغي أن توجد بالنسبة لنا، وبالمعرفة الدقيقة سنكون أحراراً وأقوياء».

تلك هي لغة إنسان من هذا العصر. لا ريب أنّ فيكتور هوغو ذو روح رقيقة، عندما يحلم بعناق شامل لكلّ الشعوب، وبنهاية الحروب، والوصول مع الإنسانية إلى مدينة من نور، حيث يعيش العالم في سعادة بالغة. غير أنّ رؤية الشاعر هذه تبيّن إلى أيّ حدّ تعوزه ذهنية المفكّر. فكلمها تقدّم به العمر، سقط أكثر في إنسانوية الرجل العجوز. وهذا ما أسمّيه الخرف الإنسانيّ. فهو قد بكى مثل جدّ رقيق القلب على الأحفاد. بكى على الشعوب، وعلى الجمهورية وعلى الله. وأصبح هو البكاء، أو بالأحرى النحيب الشموليّ، لأنّه واصل الصخب. وأنا أفهم لماذا يتعامل مع العلماء بشفقة، فهو لديه حلّ بسيط وجاهز: أن يرتقي بعضنا على البعض الآخر حتّى الشمس ونتعاقق. لماذا لا نقوم بذلك؟

آه، يا لهذا الفيلسوف والمفكّر غير المعقول، الذي يلتزم بالموقف الرمزيّ لدانتي Dante، والذي يحاول المهرجون إقناعنا بأنّه بمثابة تعبير عن عبقريتنا المعاصرة! هل نحن بحاجة إلى الصعود على صخرة وتمثيل

دور الأنبياء، عندما نعتقد أنّ لدينا حقيقة ينبغي قولها! لقد مات الأنبياء مع موت ما فوق الطبيعة؛ ولم يعد هناك سوى المراقبين والتجريبيين. فكلود برنار Claude Bernard<sup>(1)</sup> لم يمتدّ ظهر نسر لكي ينطق بالبشارة. إنّ حالة فيكتور هوغو فيزيولوجية محض. ثمّة خلل للعبقريّة في رأسه. فالرجل يظنّ أنّه إله، ولذا ينطق بوقارٍ بأقوال صبيانية مدهشة ناتجة عن أحلامه التخريفية كما لو كانت حقائق.

الشيء الذي لا أفهمه، هو أنّ هناك جمهوريين وضعيين يصغون لمثل هذه الأشياء، دون أن ينفجروا بالضحك. لقد وعدت نفسي في الآل أتعرض للمسألة الدينية في هذه الصحيفة، لذا سأكتفي بالإشارة إلى عدد من الأولاد الميامين من بين معارفي، الذين يجثون ساجدين أمام فيكتور هوغو، حينما يتعقبون أثر الله وقديسيه. وهم هنا يندفعون، بسوء طوية، إلى تفخيمه كمفكر، مع أنّهم أنفسهم يفكرون بطريقة معاكسة تماماً لطريقته. لكنّ الحقيقة هي أنّ فيكتور هوغو، شاء ذلك أو أبى، رجل مؤمن بالأزمنة القديمة وفارس من فرسان الماضي، وهو ضائع تماماً وسط عصرنا العلمي، الذي لا يفهم هو حقيقة عمله ولا قوّته الحقيقية.

لن أكون قاسياً إلى حدّ نصح أحد بقراءة كتاب «الحمار». لكن إذا ما غامر أحدهم بذلك، فليقل لنا بحسن نيّة ما الذي جنّاه منه. فذلك الكتاب يفلت حتّى من النقاش الجادّ. إنّّه ضخم وفارغ. يبدو أنّ نوستراداموس Nostradamus قد مرّ من هنا. ووسط ذلك التضخيم، وعبر أكوام الكلمات هذه، يخلّق، من حين إلى آخر، بيت غنائيّ تصحبه ضجّة سامية. فالشاعر العبقريّ يستيقظ؛ ذلك أنّ هذا قدره، ومجده

(1) كلود برنار Claude Bernard (1813-1878): طبيب وعالم فيزيولوجي فرنسي، معروف باعتباره أبا الطب التجريبي، تأثر زولا بمنهجه العلمي في دراسته «الرواية التجريبية» *Le Roman expérimental* (1880) (انظر دياجاجة هذا الكتاب).

الخالد: كان وسيظلّ دائماً شاعرنا الغنائيّ الأكبر.

أما أن يكون مفكراً، وفيلسوفاً، وعالمًا، فكلّاً أبداً! إنّه بلاغيّ ثريّ، ملك الشعراء! وإذا لم يعط فكر العصر نفسه له، فإنّه، مع ذلك، ملأ عصره بموسيقى من كلمات مدوّية، قد لا يكون البشر سمعوا ما يشبهها من قبل. إذ ما زلنا نعثر فيه، عبر كتب شيخوخته المحيِّرة، على حدّاد رائع للأبيات الشعرية، ذلك الذي ترنّ مطرقة بفضّة الذهب والقصدير.

وهكذا أكون أنهيت واجبي التعميس. تسمعنا الشبيبة، التي هي بحاجة للحقيقة أكثر من حاجتها للتوقير. علينا أن نعلّمها كراهية الأوثان، لا سيّما أوثان تهويّات الإنسانية. بيد أنّ ذلك لا يكفي للتبشير بمثال الطيبة والوفاق، فهناك خطر في انتظار مستقبل شعريّ لا يتحقّق أبداً. والشجاعة الحقيقيّة هي أن ينكبّ المرء على العمل، لكي يستولي على الممكن، ضمن واقع هذا العالم. ذلك هو عمل عصرنا. وتلك هي الأسباب التي ترغمني على الوقوف في وجه هذا الشيخ الكبير، المترع بالمجد، وعلى رفض تعاليمه. سيحكم عليّ المستقبل.



# الطبيعية في المسرح<sup>(1)</sup>

## 1

قبل كل شيء آخر، هل أنا بحاجة للقول ماذا أعنيه بالطبيعية naturalisme ؟ لقد لامني بعضهم كثيراً على هذه المفردة، فهم ما زالوا يتظاهرون بعدم فهمها. ذلك أن المزاح سهل في موضوعات كهذه. ومع ذلك، لديّ تماماً الرغبة في الإجابة، لأنه ينبغي دائماً تسليط أكبر ما يمكن من الضوء في النقد.

إنّ جريمتي الكبرى تتمثل في أنّي اخترعت مفردة جديدة، لكي أشير من خلالها إلى مدرسة أدبية قديمة قدم العالم. أولاً، لا أعتقد أنّي اخترعت هذه المفردة، التي تستخدمها من قبل العديد من الحركات الأدبية الأجنبية؛ وكلّ ما قمت به هو تطبيقها على التطور الحاليّ لأدبنا الوطنيّ. ثمّ إنهم يؤكّدون على أنّ تاريخ هذه الكلمة يرجع إلى أولى الأعمال المكتوبة؛ لكن من قال عكس ذلك؟ هذا يعني أنّها قادمة من أحشاء الإنسانية. بعد ذلك، يضيفون قائلين إنّ كلّ النقد، من أرسطو وحتى بوالو، قد طرح المبدأ القائل إنّه ينبغي على العمل الأدبيّ الارتكاز على الحقيقة. وذلك ما يفرحني ويوفر لي حججاً جديدة. فالمدرسة الطبيعية، كما يقول أولئك الذين يسخرون منها ويهاجمونها، تركز على أسس أبدية. لا تتحكّم بها نزوة فرد، أو جنون جماعة؛ فهي قد ولدت من

(1) نشر زولا هذه الدراسة في مجلة *Le Messager de l'Europe* («رسول أوروبا») في 1879 ثمّ ضمّها إلى مجموعته النقدية «الرواية التجريبية» *Le Roman expérimental* (1880). وينبغي التنويه بأنّه قام في العام التالي بمنح العنوان ذاته لمجموعة ضخمة من مقالاته في المسرح.

العمق الأزلي للأشياء، ومن الضرورة التي تلزم كل كاتب بالاستناد إلى الطبيعة. حسناً! ذلك ما فهمناه. وعلينا الانطلاق منه.

لم كل تلك الضجة والحال هذه، يقولون لي، ولم تطرح نفسك مجدداً وكاشفاً؟ هنا، يبدأ سوء التفاهم. فأنا لست أكثر من مراقب يلاحظ الوقائع. ووحدهم التجريبيون يقدمون صياغات جديدة. والعلماء يتقدمون خطوة بعد خطوة، باستنادهم على المنهج التجريبي. كما أن من المؤكد أنني لا أمتلك ديناً جديداً في جيبي. ولا أكشف عن أي شيء، ذلك أنني لا أؤمن بالكشف بمعنى الوحي؛ كما لا أبتدع أي شيء، ببساطة لأنني أعتبر أكثر جدوى أن نمثل إلى اندفاع الإنسانية، وإلى التطور المستمر الذي يجرفنا وإياه. يتلخص دوري برمته، إذن، في دور الناقد الذي يدرس سؤال من أين قدمنا، وأين نحن الآن. وإذا ما غامرت باستشفاف إلى أين نحن ذاهبون، فذلك لا يشكل، من ناحيتي، سوى تخمين، أو استنتاج منطقي. ففي ضوء ما كان وما هو قائم حالياً، يمكنني قول ما الذي سيكون. يكمن كل عملي في هذه النقطة. وسيكون من الحماقة أن يسند لي دور غيره، أو أن يزرعني أحدهم على صخرة، ويجعلني أدعي وأتنبأ وأفرض نفسي رئيس مدرسة، وأخاطب الله مباشرة.

لكن ماذا عن الكلمة الجديدة، مفردة «الطبيعية» الرهيبه هذه؟ الأرجح أنهم يرغبون في رؤيتي وأنا أستخدم مفردات أرسطو. فهو قد تحدّث عن الحقيقة في الفنّ، وكان عليّ الاكتفاء بذلك. فما دمت قد قبلت بعمق الأشياء الأبديّ، وبكوني لن أخلق العالم من جديد، فأنا لا حاجة بي إلى مفردة جديدة. لكن، هل يسخرون منّي، في الحقيقة؟ وهل أنّ العمق الأبدي للأشياء لا يكتسي أشكالاً متنوّعة، وفقاً للأزمنة والحضارات؟ ألم يفسر كلّ شعب، منذ ستة آلاف عام، على طريقته، الأشياء النابعة من

الينبوع المشترك؟ كان هوميروس شاعراً طبيعياً، أقرّ بذلك للحظة؛ غير أنّ شعراءنا ليسوا طبيعيتين على طريقتيه، فبين المرحلتين الأدبيتين هوة. وإذا ما تجاهلنا ذلك، فسوف نحكم بالملق، ونمحو بجرّة قلم تاريخاً بكامله، ثم نخلط كل شيء، ولا نضع بعين الاعتبار التطور المستمر للعقل الإنساني. من المؤكّد أنّ أيّ عمل لن يحتلّ سوى زاوية من الطبيعة منظوراً إليها عبر تكوين شخصيّ محدّد. لكن إذا ما بقينا عند هذه النقطة، فلن نذهب أبعد منها. فما إن نواجه التاريخ الأدبيّ، حتّى نصل إلى عناصر غريبة، وإلى الأعراف والوقائع وحركات الفكر التي تغيّر مسار الآداب، توقفه أو تسرّعه. ومن وجهة نظري الشخصية، يرجع تاريخ الطبيعّة إلى أوّل سطر كتبه الإنسان. وقد طرح سؤال الحقيقة، منذ ذلك اليوم. وإذا كنّا نفهم الإنسانية باعتبارها جيشاً يسير عبر العصور، في اتجاه ما هو حقيقيّ، وسط كلّ التعاسات والعوائق، فعلينا وضع الكتاب والعلماء في طليعة ذلك الجيش. من زاوية النظر هذه ينبغي كتابة تاريخ أدبيّ شامل، وليس من وجهة نظر مثال مطلق ومعياريّ جماليّ مشترك أحقّ تماماً. لكن من المفهوم أنّي لا أستطيع الصعود إلى ذلك الحدّ، والشروع بعمل ضخّم كهذا، ثمّ عدّ الخطوات والخطوات المعاكسة للكتاب، عند جميع الأمم، وملاحظة بآية دياجير وآية أسحار قد مرّوا. كان عليّ تحديد خطواتي، لذا توقّفت عند القرن الأخير، أي عند ذلك التفتح الرائع للعقل، وتلك المرحلة الثريّة، التي طلع منها مجتمعا المعاصر. هنا بالدقّة تيقنت من انتصار الطبيعّة، وهنا عثرت على هذه المفردة. فالسلسلة تخترق العصور وتنغمر فيها، بغموض؛ وما على المرء سوى الإمساك بها من طرفها، من القرن الثامن عشر، ثمّ متابعتها وصولاً إلينا. لنترك أرسطو، ولنترك بوالو؛ إنّ كلمة بعينها كانت ضرورية من أجل تشخيص التطور الذي

من الواضح أنه انطلق منذ الأيام الأولى للعالم، لكنّه بلغ أخيراً مرحلة تطوّر حاسمة، وسط الظروف الأكثر ملاءمة واستقبالية له.

لنتوقّف إذن عند القرن الثامن عشر. كان ذلك ازدهاراً رائعاً. واقعة واحدة كانت تهيمن على كل شيء: اجترّاح منهج. فحتّى ذلك الوقت، كان العلماء ينطلقون كالشعراء، عبر تخييلات فردية، أو مفاجآت عبقرية. بعضهم كان يتوصّل، بفضل صدفة سعيدة، إلى حقائق؛ بيد أنّ تلك الحقائق كانت مبعثرة، ولا تربط فيما بينها أيّة علاقة، كما كانت تختلط بأفدح الأخطاء. كانوا يبتغون تشكيل علم كيفما اتفق، كما ينظم المرء شعراً؛ وكانوا يضيفونه إلى الطبيعة، عبر صياغات تجريبية، واعتبارات ميتافيزيقية، تصينا اليوم بالذهول. وها أنّ مناسبة صغيرة تقلب ذلك الميدان البور والعقيم، حيث لا يحدث أيّ شيء. ففي يوم ما، أدرك عالم أنّه يجب عليه أن يجرب، قبل تقديم استنتاجه الأخير. وهكذا، تخلّى عن تلك الحقائق المكتسبة المزعومة، ثمّ عاد إلى الأسباب الأولية، إلى دراسة الأجسام، ومعاينة الوقائع. وكما يذهب الطفل إلى المدرسة، قبل هذا العالم بالتعلّم، وشرع بتهجّي الطبيعة، قبل أن يقرأها بسهولة. وكان ذلك بمثابة ثورة، فقد انبثق العلم من التجريب، وكان المنهج يتمثّل في الانطلاق من المعلوم نحو المجهول. يتحرّك المرء من واقعة تمّت مراقبتها، ثمّ يتقدّم، على هذا النحو، من معاينة إلى أخرى، متحاشياً الاستنتاج قبل حصوله على كلّ العناصر الضرورية. وبإيجاز، بدلاً من البدء بالتركيب، صار العلماء يبدأون بالتحليل؛ ذلك أنّهم لم يعودوا يأملون باقتلاع الحقيقة من الطبيعة، بفضل التنبؤ، أو الوحي؛ بل يقومون بدراستها لوقت طويل، وبصبر، منتقلين من البسيط إلى المعقّد، حتّى يعرفوا الآلية. لقد تمّ اكتشاف الأداة، والمنهج يعد بدعم كلّ العلوم وتوسيعها.

من المؤكّد أنّنا سنعيش هذا قريباً. فالعلوم الطبيعيّة قد ترسّخت، بفضل التمحيص ودقّة المعاينة؛ وحتى لا أتحدّث إلّا عن علم التشريح، فهو يفتح عالماً جديداً برمته، كما أنّه يكشف في كلّ يوم عن أحد أسرار الحياة. كما تمّ اجترّاح علوم أخرى، مثل الكيمياء، والفيزياء. وهي ما زالت يافعة، حتّى اليوم، لكنّها سوف تنمو وتؤدّي بنا إلى حقيقة الحركة، التي تقلقنا أحياناً لسرعتها. لكنني لا أستطيع على هذا النحو فحص كلّ علم. يكفي أن أسمّي علم وصف الكون (الكوسموغرافيا) وعلم طبقات الأرض (الجيولوجيا)، اللذين وجّها ضربة مؤلّة للأساطير الدينية. كان التفتّح شاملاً، وسوف يتواصل.

غير أنّ الحضارة كلٌّ منسجم. فعندما يتحرّك العقل الإنسانيّ من جانب، تتوسّع دوائر حركته، ولن يمرّ وقت طويل حتّى يحصل تطوّر عامّ. لقد كانت العلوم، حتّى ذلك الوقت، تستعير من الأدب جزءاً من المخيلة، لكنّها كانت أوّل من تحرّرت من التخييل لكي تعود إلى الطبيعة، وبعد ذلك شاهدنا الأدب يجري، بدوره، خلف العلوم، ثمّ تبنّى المنهج التجريبيّ. كانت الحركة الفلسفية الكبيرة للقرن الثامن عشر بمثابة تحقيق واسع، غالباً ما جرى عن طريق التهمّس، غير أنّ هدفه المتواصل كان طرح جميع المشاكل الإنسانية على المحكّ ثمّ حلّها. لقد أخذت دراسة الوقائع والوسط، في التاريخ والنقد، مكان القواعد المدرسية الشائخة. أمّا في الأعمال الأدبية الخالصة، فتدخّلت الطبيعة وسرعان ما فرضت، مع روسو ومدرسته، هيمنتها؛ إذ أصبحت الأشجار والمياه والجبال والغابات الكبيرة كائنات، واحتلّت مكانها ثانية ضمن آليّة العالم؛ ولم يعد الإنسان تجرّيداً عقليّاً، فالطبيعة تحدّده وتكمّله. كما يبقى ديدرو شخصيّة القرن المذكور الكبيرة؛ فهو قد لمح كلّ الحقائق، وسار أبعد من زمنه،

وأعلن حربه على الصرح المنخور للتقاليد والقواعد. وثبة رائعة لحقبة، وعمل ضخّم تولّد عنه مجتمعنا الحالي، إنّه عهد جديد تؤرّخ به العصور التي دخلت فيها الإنسانية، المرتكزة على الطبيعة واستخدامها للمنهج كأداة.

والحال أنّ هذا هو ما أطلقت عليه اسم الطبيعية، ولا أعتقد أنّ هناك مفردة أكثر منها دقة. فالطبيعية هي العودة إلى الطبيعة، إنّا العملية التي قام بها العلماء انطلاقاً من اليوم الذي أدركوا فيه أنّه كان عليهم الشروع بدراسة الأجسام والظواهر، بالاعتماد على التجربة، وبممارسة التحليل. كما تعني الطبيعية، في ميدان الأدب، العودة إلى الطبيعة والإنسان، والمعاينة المباشرة، والتشريح الدقيق، ثمّ قبول ما هو كائن وتصويره. كان العمل واحداً بالنسبة للكاتب والعالم. فكلاهما كان عليه إحلال الواقع محلّ التجريدات، والتحليل المضبوطة محلّ الصياغات التجريبية. وهكذا لم يعد في الأعمال من شخوص تجريدية، ولا من إبداعات كاذبة، كما لم يعد ثمة مكان للمطلق، بل شخوص واقعية، والقصة الحقيقية لكلّ إنسان، ووصف الحياة اليومية. فالمقصود كان هو البدء من جديد، ومعرفة الإنسان في ينابيع وجوده، وليس الاستنتاج على طريقة المثاليين، الذين يتدعون أنماطاً. كما لم يبقَ للكتاب إلاّ تناول الصرح من أساسه، وذلك بجلب أكبر قدر ممكن من الوثائق الإنسانية، تُقدّم وفقاً لنظامها المنطقيّ. هنا تكمن الطبيعية، التي صدرت عن أوّل عقلٍ فكّر، إذا شئتم، ولكنّ أحد أطوار تطوّرها الكبرى، ولعلّه الطور الحاسم، قد حدث في القرن الفائت.

لا يمكن لتطوّر مهمّ كهذا في العقل الإنسانيّ أن يحدث دون انقلاب اجتماعيّ. لقد كانت الثورة الفرنسية هي ذلك الانقلاب، وتلك العاصفة

التي كان عليها اكتساح العالم القديم، لكي يأخذ العالم الجديد مكانه. نحن نبدأ بهذا العالم الجديد، لأننا الأبناء المباشرين للطبيعية في كل شيء، في السياسة والفلسفة، في العلم كما في الأدب والفن. وأنا أوسع مفردة الطبيعية هذه، لأنها هي حقاً العصر برمته، حركة العقل المعاصرة، والقوة التي تحملنا وتشغل القرون القادمة. وذلك ما يبرهن عليه تاريخ المائة والخمسين سنة الأخيرة، كما يشكّل الانحراف المؤقت للعقول، بعد ثورة روسو وشاتوبريان، واحدة من أكثر الظواهر أنموذجية، أي ذلك التفتح الفريد للرومنطيقية في أعتاب مرحلة علمية. أتوقف عند هذه النقطة للحظة، لأنّ فيها حقاً ملاحظات جديرة بالتقديم.

من النادر أن تتحقق ثورة بهدوء وضمن معايير الحسّ السليم. إذ تتعطل أثناءها العقول، وتفزع المخيلة وتعم وتتملى بالأشباح. فبعد الخضات القاسية التي حدثت في أواخر القرن المنصرم، وتحت التأثير الرقيق والقلق لروسو، شاهدنا الشعراء يتظاهرون بالسوداوية والانهيار، ولا يعرفون إلى أين يساقون. لذلك ألقوا بأنفسهم في المرارة، والتأمل، والأحلام الخارقة. هذا مع أنّهم تلقّوا هم أيضاً نفحة الثورة. وكانوا هم أيضاً متمردين. إنهم يحملون تمرد اللون، والشغف، والتخييل، ويدعون إلى تحطيم القواعد بعنف، وإلى تجديد اللغة بشعر غنائيّ، رائع ومتفجر. بالإضافة إلى ذلك، لقد مستهم الحقيقة، وأصبحوا يطالبون باللون المحلي، ويعتقدون أنّهم يعيدون إحياء العصور السالفة. كلّ الرومنطيقية تكمن في هذه النقطة. فهي ردة فعل عنيفة على الأدب الكلاسيكيّ؛ وهي أوّل استخدام متمرّد يقوم به الكتاب للحرية الأدبية المستعادة. إنهم يحطّمون الواجهات، ويتشون بصرخاتهم، كما يندفعون بعجالة نحو التطرف، وذلك بحكم حاجتهم للاحتجاج. لقد كانت تلك الحركة

قوية ولا تقاوم، بحيث جرفت كل شيء؛ ولم يشتعل الأدب وحده، بل أصبح الرسم والنحت والموسيقى ذاتها رومنتيقية؛ هكذا أخذت الرومنتيقية تنتصر وتفرض نفسها. للحظة، وحيال تظاهرة شاملة وقوية تماماً، ظن المرء أن الصيغة الأدبية والفنية قد تم ترسيخها لوقت طويل. فالصيغة الكلاسيكية عمرت قرنين من الزمان على الأقل؛ فلماذا لن يكون للرومنتيقية، التي أخذت مكانها، نفس العمر؟ لكننا فوجئنا عندما شاهدنا الرومنتيقية، بعد ربع قرن، تحتضر، وتموت ببطء موتاً جميلاً. حينئذ، تكشف الحقيقة. لم تكن الرومنتيقية، إذن، سوى شغب بسيط. إن شعراء وروائين يتمتعون بموهبة عظيمة، جيلاً كاملاً رائع الوثبة كان قد أوهمنا بخلاف ذلك. بيد أن العصر لا ينتمي لهؤلاء الحالمين الهائجين، جنود الساعة الأولى أولئك، الذين أعماهم شروق الشمس. فهم لم يمثلوا أي شيء واضح، وما كانوا سوى طليعة مكلفة بتهيئة الأرضية، والتأكيد على الغزو بمبادرات منطرفة. فالعصر ينتمي للطبيعيين، الأبناء المباشرين لديدرو، الذين كانت كتابتهم القوية تواصل الدرب وتتقدم من أجل تأسيس دولة حقيقية. وهكذا انعقدت السلسلة من جديد، وانتصرت الطبيعية مع بلزاك. وبعد الكوارث العنيفة للمخاض، ها أن العصر يسلك في النهاية الدرب الواسع، حيث كان عليه أن يسير. كان لا بد أن تحدث أزمة الرومنتيقية تلك، ذلك أنها كانت مرتبطة بالكارثة الاجتماعية للثورة الفرنسية. وعلى النحو ذاته سأقارن طواعية الطبيعية الظاهرة بالجمهورية الحالية، التي هي في طريقها للتأسس بالعلم والعقل. هذا ما وصلنا إليه اليوم إذن. فالرومنتيقية، التي لم تكن تمثل أي شيء دائم، والتي لم تكن سوى تأسف قلق على العالم القديم ونفخة بوق للمعركة، قد انهارت أمام الطبيعية، بعدما أصبحت هذه الأخيرة



أكثر قوّة وسيطرة، وراحت تقود العصر لأنّها هي نفّحته. هل ثمة حاجة للإبانة عن حضورها في كلّ مكان؟ إنّها تطلع من تحت الأرض التي نمشي عليها، وتنمو في كلّ ساعة، وتنفذ في كلّ الأشياء، لكي تبعث فيها الحياة. إنّها هي قوّة إنتاجاتنا، والمحور الذي يدور حوله مجتمعنا. فنحن نجدّها في العلوم، التي واصلت بهدوء مسيرتها، أثناء الضربة الجنونية للرومنطيقية؛ ونعثر عليها أيضاً في كلّ تجلّيات العقل، وهي تتخلّص، شيئاً فشيئاً، من جميع التأثيرات الرومنطيقية، التي بدت للحظة وكأنّها تُغرِقها. إنّها تشتغل بغية تجديد الفنون، لا سيّما النحت والرسم، كما توسّع ميدان النقد والتاريخ، وتتجذّر في الرواية؛ أو تذهب عبر الرواية، عبر بلزاك وستندال، إلى ما وراء الرومنطيقية؛ وهكذا تعقد بوضوح صلتها بالقرن الثامن عشر. فالرواية هي ميدانها، حقل معركتها وانتصارها. وهي تظهر وكأنّها اتّخذت الرواية لكي تبرهن على قوّة المنهج، وألق الحقيقيّ، والجدّة التي لا تنضب للوثائق الإنسانية. وفي النهاية، ها هي تسود على خشبات المسارح، وتشرع بتغيير فنّ المسرح، الذي هو الحصن الأخير للتقاليد. وعندما تنتصر هناك، سيكون تطوّرنا ناجزاً، ويتمّ استبدال الصيغة الكلاسيكية نهائياً، وبقوّة، بالصيغة الطبيعيّة، التي ينبغي أن تكون هي صيغة الحالة الجديدة للمجتمع.

لقد بدا لي من الضروريّ التأكيد على مفردة «الطبيعيّة» هذه وشرحها مطوّلاً، ما دام البعض يتظاهر بعدم فهمها. لكنّي أحصر السؤال الآن، ذلك أنّي أرغب في دراسة الحركة الطبيعيّة في المسرح وحده. مع ذلك، لا بدّ لي من الحديث عن الرواية المعاصرة أيضاً، وذلك لحاجتي الضرورية لعنصر مقارنة. سوف نرى أين أصبحت الرواية، وأين صار المسرح. بعد ذلك سيكون الاختتام سهلاً.

غالباً ما تجادلتُ مع كتاب أجنبي، وقد لاحظت، عند الجميع، الاندهاش ذاته. فهم يتمتعون بموقع يحكمون فيه أفضل منا على التيارات الكبرى لأدبنا، لأنهم ينظرون إلينا عن بعد، وهم خارج صراعاتنا اليومية. إنَّ دهشتهم متأتية من وجود أدبين عندنا، متميزين بصورة مطلقة، الرواية والمسرح. ليس هناك ما يماثل هذه الحالة لدى الشعوب التي تجاوزنا. إذ يبدو الأدب الفرنسي، منذ نصف قرن، وكأنه انشطر شطرين؛ انتقلت الرواية إلى جانب، وبقي المسرح على الجانب الآخر، وبين الاثنين نشأت هوة لا تكف عن التعمق. لنفحص للحظة هذا الموقف؛ لأنه أصبح أكثر إثارة للاهتمام ويكتنز بالعبر. يفرض النقد الجاري، وأنا أتحدث هنا عن كتاب المقالات اليومية، الذين يارسون مهنة شاقة، تقتضي منهم الحكم على المسرحيات يوماً بيوم، أقول يفرض مبدأ لا يرى أي شيء مشترك بين الرواية والعمل المسرحي، لا من حيث إطار العمل، ولا من حيث إجراءاته، بل يذهب أبعد من ذلك ليقول إنَّ هناك أسلوبين، أسلوب المسرح وأسلوب الرواية، وإنَّ ما يوضع في كتاب لا يمكن وضعه على الخشبة. وهذا معناه القول، كما يقول الكتاب الأجانب، إنَّ لدينا أدبين اثنين. وهذا صحيح تماماً، ولا يقوم النقد بشيء آخر غير ملاحظة أمر قائم. لكن علينا أن نرى ما إذا لم يكن بهذا يساهم بعمل مقيت، ألا وهو تحويل ذلك الحادث إلى قانون، وذلك بقوله إنَّه إذا كان الأمر بهذه الصورة، فلائنه لا يمكن أن يكون بصورة أخرى. ذلك أننا نميل نحو تعقيد كل شيء، وتقنيه. والأدهى من هذا، هو أننا إذ نقيد أنفسنا بقواعد وتقاليد، يتحتم علينا لكسرها بذل جهود تفوق

لدينا إذن أدبان، مختلفان في كل الأشياء. فما إن يرغب روائي في الاقتراب من المسرح، حتى تبدأ الشكوك حوله، ويُنظر إليه بلا مبالاة وبهز الأكتاف. ألم يفشل بلزك نفسه؟ صحيح أن أكتاف فوييه Octave Feuillet قد نجح. سأحوّل لنفسي تناول السؤال ثانية من مصدره، وذلك في محاولة لحلّه منطقياً. لننظر أولاً للرواية المعاصرة.

لقد كتب فيكتور هوغو أشعاراً، حتى عندما نزل إلى مصاف النثر؛ كما لم يكن ألكساندر دوما الأب سوى حكّاء استثنائيّ؛ كما حدّثتنا جورج صاند عن أحلام مخيلتها، بلغة بسيطة وموقّعة. لن أعود إلى أولئك الكتاب المتمين للاندفاع الرائعة للرومنطيقية، الذين ليس لهم من خلف مباشر، أعني أنّه لم يعد تأثيرهم يمارس نفسه إلّا عبر ردّة فعل، سأحدّدها بعد قليل. إنّ مصادر روايتنا المعاصر قائمة في بلزك وستندال. وعندهما ينبغي البحث عنها واستشارتها. فكلاهما قد نجا من الضربة الجنونية للرومنطيقية، بلزك بالرغم عنه، وستندال عبر موقف الفرد المتفوّق الذي اتّخذه هو. وفيما راحت الهتافات تُكرّس انتصار الشعراء الغنائيين، فتمّ تكريس فيكتور هوغو بصورة صاحبة ملكاً للأدب، كان بلزك وستندال، يموتان بطريقة أليمة، وغامضة إلى حدّ ما، وسط ازدراء الجمهور وتنكّره لهما. لكنّهما أودعا في أعمالهما الصيغة الطبيعيّة للعصر، ونما على قبريهما خلف بكامله، فيما ماتت الرومنطيقية من فقر الدم ولن تتكرّس إلّا في شيخ شهير، قد يمنع احترامه من قول الحقيقة.

ليس هذا سوى تلخيص سريع. فمن غير المجدي التأكيد من جديد على الصيغة الجديدة التي جاء بها بلزك وستندال. كانا يقومان عبر الرواية بالتحقيق نفسه الذي يقوم به العلماء. كما كفّا عن التخيل، وسرد

الحكايات. لقد كان عملها يكمن في أخذ الإنسان، ثمّ تشرّحه، وتحليله في جسده وعقله. لقد بقي ستندال بصورة خاصّة محلاًّ نفسانياً. وبلزاك درس الطبائع بخاصّة، وأعاد بناء الأوساط، وتجميع الوثائق الإنسانية، ولذا فقد طالب بنفسه منحه لقب دكتور في العلوم الاجتماعيّة. وإذا ما قارنّا روايتيه «الأب غوريو» و«بنت العم بيتّ» بما سبقهما من روايات، تلك التي ترجع إلى القرن السابع عشر أو إلى القرن الثامن عشر، فسوف نلاحظ التطوّر الذي حقّقته الطبيعيّة. لقد جرى الاحتفاظ بتسمية «رواية»، وذلك شيء خاطيء، لأنّها فقدت كلّ مغزاها.

ينبغي عليّ الآن الاختيار بين أولئك الذين خلفوا بلزاك وستندال. التقي أولاً بفلوبير، الذي أكمل الصيغة الحالية، والذي نجد عنده ردّة الفعل على التأثير الرومنطقيّ، التي تحدّثت عنها سابقاً. كان أحد مصادر أسف بلزاك يتمثّل في عدم تمتّعه بشكل مؤتلق، كما هو عند فيكتور هوغو. فالبعض كان يتهمه بالكتابة بصورة رديئة، وذلك ما كان يحزنه. لذا حاول أحياناً استخدام الزخرفة الغنائية في بعض أعماله، مثلاً في روايتيه «امرأة في الثلاثين» *La Femme de trente ans* أو «الزنبقة في الوادي» *Le Lis dans la vallée*؛ لكنّه لم ينجح في ذلك، فهذا الكاتب الاستثنائيّ لم يكن في يوم ما كاتباً نثرياً كبيراً إلاّ عندما كان يصرّ على الاحتفاظ بأسلوبه الغزير والقويّ. أمّا مع فلوبير، فمرّت الصيغة الطبيعيّة بين يديّ فنّان مكتمل. فهي قد تدعّمت عنده، واكتسبت صلابة المرمر وبريقه. لقد ترعرع فلوبير في صميم الرومنطقيّة. وكان كلّ تعاطفه يذهب نحو حركة 1830. وحينها طرح «مدام بوفاري»، كان فعله حينذاك بمثابة تحدّ للواقعيّة، التي كانت يومذاك تزهو بنوع من الكتابة الرديئة. كان فلوبير يطمح إلى البرهنة على أنّ بمقدور المرء الكتابة عن البرجوازية البروفنساليّة بذات السعة والقوّة

اللتين تحدّث بهما هو ميروس عن الأبطال الإغريق. غير أنّ عمله كان له، لحسن الحظّ، محمول آخر. لقد جلب فلوبير للطبيعيّة، أكان راغباً في ذلك أم لا، القوّة التي كانت تعوزها، أي ذلك الشكل الناجز والخالد، الذي يمكن الأعمال من العيش. وهكذا استطاعت الصيغة من ترسيخ نفسها. ولم يبق للوافدين الجدد سوى السير على الطريق الواسع للحقيقة، عبر الفنّ. كما واصل الروائيون القيام بتحقيقات، على شاكلة بلزك، وتقدّموا أبعد إلى الأمام في تحليل الإنسان الخاضع لتأثير الوسط؛ وكانوا، في الوقت ذاته، فتانين يتمتّعون بالفراة ومهارة التصرّف بالشكل، فمنحوا الحقيقي قوّة الانبعاث، عبر قوّة الحياة في أساليهم.

إلى جانب فلوبير، كان إدمون وجول دو غونكور يعملان من أجل تحقيق ألق الشكل هذا. فهما لم يقدما من الرومنطيقية. ولم يكن فيهما ما هو لاتينيّ، أو كلاسيكيّ؛ وقد أبدعا لغتهما، وسجّلا بقوّة لا تصدّق أحاسيسهما كفتانين مريضين بفنّهما. وكانا أوّل من درس، عبر روايتهما «جيرميني لاسيرتو»، شعب باريس، وصوّر الحارات، والمناظر المهجورة في الضاحية، كما كانا يتمتّعان بالشجاعة في قول كلّ شيء، من خلال لغة مرهفة، أعادت للكائنات والأشياء حياتها الخاصّة. ولقد كان لهما تأثيرهما الكبير على المجموعة الحاليّة للروائيين الطبيعيين. فإذا كنّا قد أخذنا صلابتنا، ومنهجنا الدقيق من فلوبير، علينا أن نضيف أنّنا تأثرنا كلّنا باللغة الجديدة للأخوين غونكور، تلك اللغة التي تغلغل كسمفونية، وتمنح الأشياء الرعشة المتوقّزة لعصرنا، وتذهب أبعد من العبارة المكتوبة وتضيف لكلمات المعجم لونا وصوتا وعطراً. أنا لا أحكم، بل ألاحظ. فهذه في الوحيد هنا هو تثبيت مصادر الرواية المعاصرة، وتفسير ما هي عليه، ولماذا هي عليه.

تلك هي المصادر مشاراً إليها بوضوح. يقف في قمتها بلزك وستندال. أحدهما محلل فيزيولوجي، والآخر محلل نفسي، وكلاهما متحرّر من البلاغة الرومنطيقية، التي لم تكن سوى تظاهرة للخطباء. ثم، بيننا وبين هذين السلفين، يقف فلوير من جانب، ومن الجانب الآخر، إدمون وجول دو غونكور، الحاملين للأسلوب الجديد، والمرسخين للصيغة ضمن بلاغة جديدة. هنا تكمن الرواية الطبيعيّة. ولن أتحدّث عن ممثليها الحاليين. سأكتفي بالإشارة إلى الخصائص الرئيسة لهذه الرواية.

قلت إنّ الرواية الطبيعيّة هي ببساطة تحقيق عن الطبيعة، وعن الكائنات والأشياء. إنّها لا تضع، إذن، مصلحتها في إتقان صنع أسطورة ما، ثمّ تطويرها وفقاً لبعض القواعد. كما أنّها لا تستخدم المخيّلة، فالحبكة ما عادت تشغل كثيراً الروائي، الذي لا يقلق على طريقة العرض، ولا على العقدة أو نهاية العقدة، أعني بذلك أنّه ما عاد يتدخّل لكي يُنقّص الواقع أو يضيف إليه، ولا يصنع كيفما اتفق هيكلًا ما، لصالح فكرة قام بتصوّرها مسبقاً. نحن ننطلق من نقطة أنّ الطبيعة كافية، وينبغي قبولها كما هي عليه، دون تحويرها ولا ثلم أي شيء منها؛ فهي جميلة بما فيه الكفاية، وواسعة بما يكفي، ولذا فهي لا تنطوي على بداية ووسط ونهاية. وعوضاً عن تخيّل مغامرة، ثمّ تعقيدها، أو تنظيمها عبر مفاجآت تقودها من مشهد إلى آخر، إلى استنتاج نهائيّ، نقوم بأخذ قصّة من حياة فرد أو مجموعة من الأفراد، ونسجّل أفعالهم بأمانة. بهذه الطريقة، يغدو العمل تحريراً مخضراً ولا شيء أكثر، وليس له من فضلية أخرى غير مهارته في المعاينة الدقيقة، والغوص بدرجة من العمق أو أخرى في التحليل والترابط المنطقيّ للأحداث. كما لا يقوم الروائيّ دائماً بسرّد حكاية حياة بكاملها، من بدايتها إلى نهايتها؛ وإنّما فقط قطعة بعينها من ذلك الوجود

الشخصي، بضعة أعوام من حياة رجل أو امرأة، أو صفحة من تاريخ الإنسانية اجتذبت الروائي، تماماً كما يمكن لدراسة جسم ما أن تجتذب عالم الكيمياء. لا تتمتع الرواية إذن بإطار، لقد غزت وطوّعت كل الأنواع الأخرى. إنها، كالعلم، سيّدة للعالم. فهي تتناول جميع المواضيع، تكتب التاريخ، تعالج الفيزيولوجي والنفسي، وتصعد إلى أعلى ذرى الشعر، كما أنها تدرس أكثر القضايا اختلافاً، كالسياسة، والاقتصاد الاجتماعي، والدين، والأعراف العامة. فميدانها هو الطبيعة برمتها. وهي تتحرك فيه بحرية، كما تتبنى الشكل الذي ترغب فيه، وتستخدم النبر الذي تظنّه ملائماً، لأنّه لم يعد هناك من حدّ يجمّهما. نحن إذن بعيدون عن الرواية كما كان يفهمها أبائنا، كعمل للمخيلة المحض، يقتصر هدفه على إغواء القراء وتسليتهم. في البلاغات القديمة، كانت الرواية موضوعة في أقصى القائمة، أي بين الخرافة والأشعار الخفيفة. فالرجال الجادون يزدرونها، ويتركونها للنساء، باعتبارها إنشاءً مبتدلاً ومفسداً. وما زال هذا الرأي قائماً في الريف، وبعض الأوساط الأكاديمية. لكنّ الحقيقة هي أنّ الأعمال الكبرى للرواية المعاصرة تعبّر عن الإنسان والطبيعة أكثر مما تفعل الأعمال الصارمة العائدة إلى الفلسفة والتاريخ والنقد. ففي الرواية نعر على الأداة المعاصرة.

أنتقل إلى خاصية أخرى للرواية الطبيعية. إنها لاشخصية، أعني أنّ الروائي لم يعد سوى كاتب موثوق، يمنع نفسه عن الاستتاج والحكم. فالدور المحدّد للعالم هو عرض الوقائع، والتوجّه نحو الطرف البعيد من التحليل، ودون أن يغامر بالتركيب: تلك هي الأحداث، والتجربة التي حاولها في ظروف معينة قد أدت إلى هذه النتائج؛ ثمّ يظلّ عند هذه النقطة، ذلك أنّه إذا ما كان يزعم الذهاب إلى ما وراء الظواهر، فسوف

يدخل في الفرضية. ستكون وقائعه مجرد احتمالات، ولن يكون ذلك من العلم بشيء. والحال أنّ على الروائيّ هو أيضاً التحدّد بمعاينة الأحداث، والقيام بدراسة دقيقة للطبيعة، إذا لم يكن يرغب في تضييع نفسه في استنتاجات كاذبة. سيتوارى الروائيّ، إذن، ويظلّ محتفظاً بانفعاله لنفسه، ثمّ يعرض ما كان قد رآه. ذلك هو الواقع؛ سواء أكنّا نرتجف منه أو نضحك عليه، أو نستقي منه درساً. كما سيظلّ عمل المؤلف الوحيد هو وضع الوثائق الحقيقيّة أمام أعيننا. هناك أيضاً اعتبار فنيّ، إلى جانب لاشخصيّة العمل المعنوية هذه. ومفاده هو أنّ التدخّل المشبوب أو الرقيق للكاتب يقلّل من شأن الرواية، ويكسر وضوح خطوطها، ويدخل على الوقائع عنصراً غريباً عليها من شأنه أن يقضي على قيمتها العلمية. نحن لا نتخيّل عالم كيمياء يغضب من عنصر النتروجين، لأنّ هذا العنصر لا يلائم الحياة، أو يتعاطف برقة مع الأوكسجين، للسبب المعاكس. فالروائيّ الذي يشعر بالحاجة لإدانة الرذيلة والتصفيق للفضيلة، يفسد كذلك الوثائق التي يحملها، ذلك أنّ تدخله محرج وغير مجدٍ أيضاً؛ كما أنّه يبذّر قوّة العمل، ويجعله يكفّ عن أن يكون صفحة مرمر مأخوذة من الواقع، لكي يصبح مادّة متقنة ومعجونة بانفعال المؤلف، انفعالاً يخضع لكلّ الأحكام المسبقة والأخطاء. يخلد العمل الحقيقيّ، أما العمل الانفعاليّ فيمكنه دغدغة مشاعر فترة بعينها.

وهكذا لا يتدخّل الروائيّ الطبيعيّ، شأنه في ذاك شأن العالم. إنّ اللاشخصيّة المعنويّة للأعمال شيء أساسيّ، لأنّها تطرح السؤال المتعلّق بأخلاق الرواية. ينتقدنا البعض بشدّة، لأننا غير أخلاقيّين في نظرهم، لكوننا نقدّم الخبثاء والشرفاء دون أن نحكم لا على أولئك ولا على هؤلاء. كلّ الخصام يكمن في هذه النقطة. إنهم يسمحون للأشرار



بالظهور، شريطة معاقبتهم في النهاية، أو على الأقل سحقهم تحت غضبنا واشمئزازنا منهم. أما بالنسبة للمنزّهين، فينبغي في اعتقادهم أن نقدّم لهم، هنا وهناك، بعض المدائح والتشجيع. ذلك أنّ برودنا وتحليلاتنا الهادئة، حيال الخير والشرّ، خاطئة في نظرهم تماماً. وفي النهاية، ينعوتونا بالكاذبين، حينما نغالي بقول ما هو حقيقيّ. ماذا! هناك دائماً الأوغاد، ولا وجود لشخصيّة طيّبة واحدة! هنا تظهر نظرية الشخصيّة الطيّبة. إذ لا بدّ من شخصيّات طيّبة، وإنّ حرّفنا قليلاً الطبيعة. فهم ما عادوا يطالبوننا بالانحياز للفضيلة فحسب، وإنّما يشترطون علينا أيضاً تجميل تلك الفضيلة وجعلها لطيفة. وهكذا علينا الاختيار في الشخصيّة الواحدة، أي وضع مشاعرنا الطيّبة تحت الضوء، والسكوت عن مشاعرنا السيّئة؛ لا بل لكي نصبح جديرين بالاحترام أكثر، علينا تلفيق الشخصيّة عشوائياً، وصبّها في قالب السمعة الطيّبة والشرف. فهناك أنماط متوقّرة يمكننا إقحامها على حركة ما، دون أيّ مشكلة. تلك هي الشخوص الطيّبة، والتصورات المثالية عن الرجل والمرأة، المندورين للتعويض عن الانطباع المغيض الذي تثيره الشخوص الحقيقية، المأخوذة من الطبيعة. إنّ خطأنا الوحيد في كلّ هذا، مثلما نرى، هو عدم قبولنا بأيّ شيء آخر غير الطبيعة، ورفضنا لإصلاح ما هو قائم بما يجب أن يكون. فالتزاهة المطلقة غير موجودة، مثلما أنّه ليس هناك من عافية مطلقة. فثمّة رصيد بهائمٍ عند كلّ واحد منا، كما هناك عنده رصيد من الأمراض. وبالتالي، لا تثبت هذه الفتيات النقيّات تماماً، ولا هؤلاء الصبية الأوفياء الموجودون في بعض الروايات، على الأرض؛ فلنكني يثبتوا عليها، ينبغي قول كلّ شيء. نحن نقول كلّ شيء، وما عدنا نقوم بالاختيار، ولا بتجميل نماذجنا؛ ولذا يتهموننا بأننا نستمرئ الوسخ. وبشكل عامّ،

ينحصر السؤال الأخلاقي في الرواية في نقطتين: يدعي المثاليون أنه لا بد من الكذب لكي يكون المرء أخلاقياً، فيما يؤكد الطبيعيون أنه لا يمكن للمرء أن يكون أخلاقياً خارج نطاق الحقيقي. ليس هناك، والحال هذه، ما هو أكثر خطورة من الرومنطيقية؛ إذ أن عملاً يرسم العالم بألوان مزيفة يمكنه إفساد المخيلات، والقذف بها في مغامرات، دون أن نعدّ أشكال الرياء الداعية إلى الامتثال، والشناعات التي تُحوّل إلى لطائف، بطمرها بأكوام من الزهور. معنا، نحن كتّاب التيار الطبيعيّ، تحتفي هذه المخاطر. فنحن نعلّم المعرفة المبررة للحياة، ونقدّم الدرس الأكبر للواقع. ذلك ما هو موجود، وعلى المرء تدبير نفسه بإزائه. فنحن لسنا إلا علماء، محلّلين، ومشرّحين، كما سأقول ثانية إنّ أعمالنا تتمتع بيقين الأعمال العلمية، وبصلابتها وتطبيقاتها العملية. لا أعرف مدرسة أكثر أخلاقية وصرامة. تلك هي الرواية الطبيعيّة اليوم. لقد انتصرت، وجاء الكتاب كلّهم نحوها، بمن فيهم أولئك الذين حاولوا سحقها وهي في بيضتها. ذلك هو التاريخ الأبديّ؛ يسخط بعضهم ويهزأون في البداية، ثم ينتهون إلى محاكاة ما كانوا يناهضونه. يكفي النجاح لتحديد تيار بعينه. وما دامت لحظة الانطلاق قد حصلت، فسوف نرى الحركة وهي تتسع يوماً بعد آخر. إنّها بداية عصر أدبيّ جديد.

### 3

أصل إلى مسرحنا المعاصر. لقد رأينا، قبل قليل، أين تقف الرواية، لكن علينا الآن رؤية أين يقف الأدب المسرحي. لكن، قبل ذلك، سأذكر بصورة سريعة بتطوّرات المسرح في فرنسا.

في البداية، نعثر على مسرحيات بلا شكل مُحدّد، وحوارات بين شخصين، أو ثلاثة على الأكثر، كان يجري تمثيلها في الفضاء العموميّ. ثمّ بنيت الصالات، وولدت التراجيديا والكوميديا، تحت تأثير عصر النهضة الكلاسيكيّ. لقد كرّست تلك الصيغة عبقريةً كبيرة، ككورنيّ وموليير وراسين. إنهم ظهروا باعتبارهم نتاجاً للعصر الذي يعيشون فيه. وكانت التراجيديا والكوميديا، مع القواعد الراسخة، وآداب البلاط، وفخامة المظاهر ونبالتها، والمقالات الفلسفية والبلاغة الخطابية، تعكس الصورة الدقيقة لمجتمع تلك الحقبة. كما كانت تلك المواءمة أو صلة القرابة الضيقة بين الصيغة المسرحيّة والوسط الاجتماعيّ حقيقيّة تماماً، إلى حدّ بقيت فيه هذه الصيغة على حالها طيلة قرنين. فهي لم تفقد شيئاً من صلابتها، ولم تلتنْ إلّا في القرن الثامن عشر، مع فولتير *Voltaire* وبومارشيه *Beaumarchais*. لقد اضطرب المجتمع القديم حينذاك بقوة؛ ومستّ الرياح التي حرّكته المسرح. كما كان ذلك بمثابة حاجة كبيرة للقيام بفعل ما، أو تمرّد صامت على القواعد، وعودة غامضة إلى الطبيعة. لكن حتّى في تلك المرحلة، كان ديدرو ومرسييه *Mercier* يضعان بوضوح أسس المسرح الطبيعيّ؛ لكن، لسوء الحظّ، لم ينتج أيّ منهما عملاً رئيساً يرسخ الصيغة. من جانب آخر، كانت الصيغة الكلاسيكية متجدّرة بقوة في أرضية الملكية القديمة، ولم تقتلعها الثورة الفرنسية من جذورها. فقد ظلت سائدة لفترة من الزمن، مع أنّها قد ضعفت، ووهنت، وانزلقت نحو الشحوب والغباء. حينذاك، انبثقت الرومنطيقية، التي كانت كامنة منذ أعوام طويلة. أجهزت الدراما الرومنطيقية على التراجيديا، التي كانت في لحظة احتضارها. وقد وجّه لها فيكتور هوغو الضربة الأخيرة، ثمّ جنى ثمار الانتصار الذي عمل من أجله الكثيرون من قبله.

كما علينا ملاحظة أنّ الدراما الرومنطيقية قد جعلت من نفسها، بفعل احتياجات الصراع وضروراته، الصيغة المضادة للتراجيديا؛ وبالتالي جعلت من الشغف نقيضاً للواجب، ومن الحكاية نقيضاً للفعل، ومن تصوير المسحة البارزة نقيضاً للتحليل النفساني، ومن القرون الوسطى نقيضاً للأزمنة القديمة. وكانت الأطروحة النقيضة والمتفجرة هذه هي ما ضمن لها الانتصار. وكان لا بدّ من اختفاء التراجيديا، فساعة أفولها كانت قد اقتربت، ذلك أنّها لم تعد نتاجاً للوسط الاجتماعي، كما جاءت الدراما بالحرية الضرورية، التي كنست الأرضية بعنف. لكنّها كان عليها، كما يبدو اليوم، أن تتوقّف عند هذا الحدّ. ذلك أنّها لم تكن سوى تأكيد على بطلان القواعد، وعلى حاجة حياتية. فبالرغم من ضجتها، بقيت الرومنطيقية هي الطفل المتمرد للتراجيديا. إذ كانت تكذب مثلها، وتلبس الأحداث والشخوص زياً تنكرياً، بطريقة مبالغ فيها، تمجّلنا اليوم نبسم. ومثلها أيضاً، كان لها قواعدها، ومواطنها المشتركة، ونتائجها، وهي نتائج أكثر إثارة للسخط، لأنّها مزيفة أكثر من نتائج التراجيديا. باختصار، لم يكن في المسرح سوى بلاغة إضافية. ولذا ما كان يمكن أن تهيمن الدراما الرومنطيقية طويلاً على شاكلة التراجيديا. فبعد أن مارست عملها الثوري، أصبحت تلهث، وبدت منهكة بصورة مباغتة، ثمّ أخلت المجال لبناء جديد. كان التاريخ واحداً إذن، في الرواية والمسرح. وقد لاحظنا، عقب الأزمة الحتمية للرومنطيقية، ظهور الطبيعية ثانية، وغدت أفكار ديدرو ومرسييه تزداد رسوخاً، يوماً بعد آخر. فحالة المجتمع الجديدة، التي ولدت من الثورة، هي التي رسخت تدريجياً الصيغة الدرامية، وسط التلمّسات، وبخطوات إلى الأمام وأخرى إلى الخلف. وقد كان ذلك العمل ضرورياً. لقد فرض نفسه،

وما زال يفرضها بقوة الأشياء، ولن يتوقف إلا عندما يكتمل التطور. وستصبح الصيغة الطبيعية في عصرنا ما كانت عليه الصيغة الكلاسيكية بالنسبة للعصور السابقة.

ها نحن نصل إلى حقبتنا. وهنا نلتقي بنشاط ضخم، وعطاء خارق للمواهب. إنها ورشة ضخمة، يعمل كل واحد فيها بحرارة. لكن ما تزال اللحظة ملتبسة، فهناك الكثير من العمل المضيق، وقليل من الضربات تتوجه نحو الهدف مباشرة؛ بيد أن ذلك لا يقلل من روعة المشهد. وما ينبغي ملاحظته هو أن هؤلاء العامين يشتغلون كلهم من أجل أن تنتصر الصيغة الطبيعية بصورة حاسمة، بمن فيهم من بدأ أنهم كانوا يناهضونها. فهم، وبالرغم من كل شيء، يمضون في مجرى العصر، وسيذهبون بالضرورة إلى حيثما يذهب. لكن لأنّ أيّاً منهم لم يتمكن بعد من ترسيخ الصيغة الطبيعية في المسرح بمجهود عبقرتي خاصّ به، يمكننا القول إنهم تقاسموا العبء، فقدّم كل منهم دعمه في نقطة محددة. وسنعاين الآن أشهرهم من خلال عمله نفسه.

لقد وُجّه لي بعنف اتهام مفاده أنني أنظر إلى أجدادنا المسرحية بازدراء. تلك أسطورة تشكّل. عبثاً أردّ بالقول إنني ألتمز بأفكار تتعلق بالمجموع، وأتحدّث بحرية عن الأمور الكبيرة والصغيرة، سيظلّ النقد الجاري، بالرغم من ذلك، متمسكاً بوجهة نظره، التي تدّعي أنّ اخفاقاتي الشخصية قد جعلتني قاسياً حيال رفاقي في العمل، بسبب من نجاحاتهم. أدع هذا جانباً، فهو لا يستحقّ أيّ ردّ. لكنني سأحاول الحكم على أجدادنا هذه، وذلك بفحصي للمكانة التي تحتلّها وأي دور تلعبه في أدبنا المسرحي. وهذا ما سيكشف، مرّة أخرى، عن موقعي.

لننظر أولاً إلى فيكتوريان ساردو Victorien Sardou. إنّه الممثل

الحاليّ للمسرحيّة القائمة على حبكة. لقد جدّد، بصفته وريثاً لسكريب Scribe<sup>(1)</sup>، الإجراءات العتيقة ودفع بالمهارات المسرحيّة إلى حدّ الشعوذة. فمسرّحه هو ردّة فعل متواصلة ولا تني تتعمّق ضدّ المسرح الكلاسيكيّ القديم. فما إن وضعت الوقائع مقابل الحكايات، وما إن أعطيت الغلبة للمغامرة واكتسبت أهميّة أكبر من أهميّة الشخوص، حتّى انزلق المسرح نحو الحبكة المعقّدة، وتمّ اللّجوء إلى مسرح العرائس، وإلى المنعطفات المتواصلة، والمفاجآت غير المتوقّعة في الخاتمة. لقد شكّل سكريب، في أدبنا المسرحيّ، لحظة تاريخيّة؛ ذلك أنّه بالغ في تنفيذ المبدأ الجديد الذي يركّز في المسرح على الفعل، وجعل منه الشيء الوحيد، كما طوّر الخصائص الخارقة للمسرحيّ باعتباره صانعاً، وبالتالي خلق مدوّنة قوانين ووصفات جاهزة. كان ذلك أمراً محتمّاً، فردود الفعل متطرّفة دائماً. وما أطلقنا عليه لزمّن طويل اسم المسرح النوعيّ لا يتمتّع بأيّ مصدر آخر غير المبالغة بمبدأ الفعل، وذلك على حساب رسم الشخوص وتحليل المشاعر. لقد خرج المسرح من الحقيقة، بعدما كان يرغب الدخول فيها. تمّ تحطيم القواعد من أجل ابتداع قواعد أخرى، أكثر زيفاً وحماسة من سابقتها. إنّ المسرحيّة المعدّة بشكل جيّد، أعني المصنوعة وفقاً لأنموذج متوازن ومتناظر، قد أصبحت لعبة مثيرة للفضول، ممتعة، تتسلّى بها أوروبا كلّها معنا. من هنا بدأ ذبوع ذخيرتنا المسرحيّة خارج فرنسا، وقد استقبلها ذلك الخارج بشغف، مثلما يتبنّى مجمل بضائع باريس. أمّا اليوم، فثمّة تغيير طفيف لحق بهذا النمط من المسرحيّات المتقنة الإعداد. لا يعبأ فيكتوريان ساردو كثيراً بهيكل العمل، لكنّه وسع من الإطار ودفع بالشعوذة إلى أبعد حدّ

(1) أوجين سكريب Eugène Scribe (1791-1861): كاتب مسرحيّ ومؤلف نصوص أوبرا فرنسيّ.

ممكن، ومع ذلك يظلّ هو ممثّل الفعل في المسرح، أقصد الفعل الهائج الذي يهيمن على كلّ شيء ويسحق كلّ شيء. إنّ خاصّيته الكبرى تكمن في الحركة؛ لكنّها لا تتمتع بالحياة، وهي حركة شيطانية تحمل الشخوص وتولّد لدى المشاهد، أحياناً، أوهاماً عنهم، بحيث نظّمهم أحياء، فيما يجري تحريكهم فحسب، فهم يأتون ويذهبون وكأنّهم قطع في آليّة دقيقة. إنّ المهارة، والحدّاقة، وبراعة التقاط اللحظة، إلى جانب علم واسع بضرورات الخشبة، وموهبة خاصّة في ما يتعلّق بالحكاية، والكثير من التفاصيل المسرفة والمسرّحة جيّداً: تلك هي الصفات الرئيسة لساردو. لكنّ معانيته سطحية، والوثائق الإنسانية التي يأتي بها كانت قد مرّت في كلّ مكان ولم تعد سوى ثياب مرتّقة، كما أنّ العالم الذي يقودنا نحوه هو عالم «كارتوني»، يكتظّ بالدمى. فنحن نشعر، في كلّ واحد من أعماله، بأنّ الأرضية الصلبة تغور من تحت قدميه؛ فهناك دائماً حبكة لا يمكن قبولها، وعاطفة مزيفة مدفوعة إلى أقصى حدّودها، يجري استخدامها محوراً لكلّ المسرحيّة، أو تعقيد خارق للأحداث تقوم كلمة سحرية بحلّه في الخاتمة. إنّ الحياة تتصرّف بشكل آخر. وحتى لو قبلنا بالمبالغات الضرورية للهنز، نظلّ نشعر بحاجتنا إلى سعة أكبر وبساطة أكثر في الوسائل. فما هي إلا مسرحيات هزلية خفيفة تمّ تكبيرها بإفراط، وفكاهتها الكوميديّة ما هي سوى كاريكاتور؛ أعني أنّ الضحك فيها لا يتولّد عن ملاحظة صحيحة، ولكن من تكشيرة الشخصية. من غير المجدي هنا ذكر أمثلة. فنحن رأينا المدينة الصغيرة التي صوّرها فيكتوريان ساردو في مسرحيّة «بورجوازيو بونت آرسي» *Les Bourgeois de Pont-Arcy*؛ ففيها يتّضح سرّ معانيته، إذ ليس هناك سوى ظلال شخوص قديمة لم يفلح في تجديدهم شبابها، ودعابلات رائجة تتناقلها الصحف، أي ما يتردّد على لسان

كلّ واحد. لننظر إلى مدن بلزاك الصغيرة، ولنقارن. فمسرحة ساردو «راباغاس» *Rabagas*، التي تتضمّن تهكماً ممتازاً أحياناً، تفسد بسبب من حبكة غرامية تافهة تماماً. و«عائلة بنواتون» *La Famille Benoiton*، حيث نعر على بعض اللوحات الكاريكاتورية المسلية، لها عيبها هي أيضاً، المتمثل في تلك الرسائل الشهيرة، التي نجدها في قائمة ساردو برقتها، والضرورية بالنسبة له، ضرورة كؤوس النرد وجوزات الطيب لمشعوذ. لقد حصل على نجاح كبير، وهذا ما يسهل تفسيره، وأجده شيئاً طيباً. ولنلاحظ أنّه، بالرغم من كونه يجانب الحقيقة غالباً، قد خدم بصورة فذة قضية الطبيعيتية. فهو واحد من أولئك العاملين الذين تحدّث عنهم آنفاً، المتتمين إلى عصرهم، والذين يعملون حسب قوتهم على صيغة الطبيعيتية، لكنهم لا يتمتعون بالعبقريّة التي تجعلهم يتحملون ثقلها كاملاً. تتمثل مساهمته الشخصيتية في دقة الإخراج، وفي التمثيل الماديّ الأدق للحياة اليوميّة. وإذا كان يغشّ نوعاً ما بملكته للإطر، فهذا لا يمنع أنّه يملك تلك الأطر، وذلك شيء لا يستهان به. هنا يكمن بصورة خاصّة، من وجهة نظري، مبرّر وجوده. لقد وصل في ساعته، وجعل الجمهور يتذوّق الحياة واللوحات المجسّدة في قلب الواقع.

أصل إلى ألكساندر دوما الابن *Alexandre Dumas fils*. لا شكّ أنه قام بعمل أفضل. إنّّه واحد من أقوى صانعي الطبيعيتية. كما ليس من المهمّ أن يكون قد وجد الصيغة كاملة، أو أنجزها هو بنفسه. نحن ندين له بدراساته الفيزيولوجية في المسرح؛ فهو وحده من تجرّأ على اظهار مكانة الجنس عند الفتاة والكشف عن البهيمية في الإنسان. فمسرحة «زيارة الزفاف» *La visite de nocces*، وبعض مشاهد «المحظيات» *Demi-Monde* و«الابن غير الشرعي» *Le Fils naturel*، تتمتع بتحليل



رائع تماماً، وبحقيقة صارمة. لدينا هنا وثائق إنسانية جديدة وممتازة، وذلك ما هو نادر في ذخيرتنا المسرحية الحديثة. تلاحظون أنني لا أبخل بمدائحي حيال دوما الابن. فقط، أنا معجب به بباعث من مجموعة أفكار ترغمني فيما بعد على أن أكون قاسياً معه. من وجهة نظري، كان ثمّة أزمة في حياته، نموّ صدع فلسفيّ، وإفراط يُرثى له، نابع من حاجته إلى التشريع، إلى الهداية والتبشير. إنّه قد وضع نفسه في مكان الله على الأرض، فراحت تأتيه التخيّلات الأكثر غرابة، التي تفسد قدراته على المعاينة. فهو لم يكن ينطلق من الوثائق الإنسانية إلّا من أجل الوصول إلى استنتاجات فوق إنسانية، وإلى مواقف مذهلة، ضمن سماء مزدحمة بالأخيلة. لتنظروا إلى مسرحيّة «زوجة كلود» *La Femme de Claude*، وإلى «الغريبة» *L'Etrangère*، وغيرهما من مسرحياته. وهذا ليس كلّ شيء، لقد أفسد الذكاء دوما الابن. العبقرية لا تتمثّل في الذكاء، وكان لا بدّ من وجود فرد عبقرّيّ من أجل ترسيخ الصيغة الطبيعيّة. لقد منح دوما ذكاه برمته لشخصه؛ فالرجال، والنساء، وحتى الأطفال، ينحتون مفردات، تلك المفردات التي تقف غالباً وراء نجاحه. ليس هناك ما هو أكثر زيفاً وإنهاكاً من هذا، ذلك أنّه يحطم حقيقة الحوار. وفي النهاية، لم يكن دوما، الذي هو قبل أيّ شيء آخر ما نسّميه رجل المسرح، يتردّد أبداً بين الواقع وضرورات المشهد المسرحيّ؛ إنّه يلوي عنق الواقع. فنظريّته تقول إنّ المهمّ ليس هو الحقيقة، يكفي أن يكون المرء منطقياً. وهكذا تصبح المسرحيّة مشكلة ينبغي حلّها؛ فنحن ننطلق من نقطة، لكي نصل إلى نقطة أخرى، وليس من حقّ الجمهور أن يغضب. ثمّ يكون الانتصار كاملاً إذا ما كان رجل المسرح بارعاً وقويّاً بما يكفي ليقفز من فوق العثرات، وبالتالي يجبر الجمهور على متابعته، وإن يكن

ذلك ضدّ إرادته. يمكن للمشاهدين الاحتجاج بعد ذلك، والتنديد بعدم احتمالية أمر كهذا، والمحاججة. هذا لا يمنع أنّهم ظلّوا تابعين للمؤلف طيلة الأمسية. كلّ مسرح دوما قائم على هذه النظرية، التي لم يكفّ عن ممارستها. فهو ينتصر ضمن المفارقات، والأمور غير المحتملة، وفي الأطروحات الأقلّ نفعاً والأشدّ خطورة، وذلك بقوة معصميه وحدهما. فهذا الكاتب، الذي مسته نفحة الطبيعّية، والذي كتب مشاهد تعتمد على المعاينة الواضحة تماماً، لا يتراجع، بالرغم من ذلك، أبداً أمام حكاية ما، عندما تكون له حاجة بها للمحاججة أو ببساطة من أجل هيكله عمله. وذلك ما يشكّل المزيج الأسوأ للواقع المرئيّ والابتداع الغامض. وليس هناك واحدة من مسرحياته تفلت من هذين التيارين. لتذكّر في مسرحية «الابن غير الشرعيّ»، تلك الرواية التي لا تصدّق لكلاّرا فينيو Clara Vignot، ولتذكّر في «الغريبة» تلك الحكاية المدهشة لـ «عذراء الشرّ». وأنا أذكر هنا نماذج بالصدفة. إنّهُ لم يستعمل الحقيقة إلّا كواسطة من أجل القفز في الفراغ. ثمة شيء ما يعميه. فهو لا يقودنا نحو عالم نعرفه، والوسط عنده شاقّ ومفتعل، كما تغيب عن شخصه آية نبرة طبيعّية، ولا يمكنهم الوقوف على أقدامهم. لقد غاب الوجود بسعته وظلاله، وطيبته، وتحوّل المسرح إلى مرافعة، ومحاججة، شيء ما بارد، ناشف وقاس، حيث يصعب التنفّس. لقد قتل الفيلسوف فيه المراقب، ورجل المسرح قضى على الفيلسوف؛ ذلك هو استنتاجي. وهذا شيء مخيّب تماماً.

أتناول الآن إميل أوجيه Emile Augier. إنّهُ السيّد الحاليّ للمشهد الفرنسيّ، وصاحب العمل الأكثر مواصلة، وتنظيماً. وعلينا تذكّر الهجومات التي سنّها ضدّه الرومنطقيّون؛ لقد أطلقوا عليه تسمية شاعر الحسّ السليم، وكانوا يسخرون من بعض قصائده، لأنّهم غير قادرين

على السخرية من قصائد مولير. في الحقيقة كان إميل أوجيه يزجج الرومنطقيين، لأنهم خمنوا فيه خصماً مقتدرًا، وكاتباً تمكّن من الارتباط ثانية بالتقاليد الفرنسية، عبر تجاوزه لتمرّد عام 1830 الأدبي. لقد كبرت الصيغة الجديدة معه: فالمعاينة الدقيقة، والحياة المجسّدة في المشهد، تمكّنتا من تصوير مجتمعا بلغة صحيحة وشفافة. كانت الأعمال الأولى لإميل أوجيه، من المسرحيات والكوميديات الشعرية، تتمتع بمقدرة كبيرة على الانطلاق من المسرح الكلاسيكي؛ فهي، على غرارها، تركز على نفس الحبكة البسيطة، كما في مسرحيّة «فيلبرت» *Philiberte*، مثلاً، حيث نلتقي بقصّة امرأة قبيحة تتحوّل إلى حسناء فاتنة يخطّب ودها الجميع. أي أنّ تلك القصة كانت كافية لملء ثلاثة فصول مسرحيّة، ودون أيّ تعقيد. كما تمكّنت تلك الأعمال من إلقاء أكبر ما يمكن من الضوء على الشخص، بحيث كانت البساطة المقتدرة، والمجرى الهاديء والقويّ للمسرحيات، تتشكّل وتنتهي عبر حركة الشاعر وحدها. إنّ قناعتني الراسخة هي أنّ الصيغة الطبيعيّة لن تكون سوى تطوّر للصيغة الكلاسيكية هذه، وقد توسعت وتمّ تكييفها مع الوسط الذي نعيش فيه. وقد استطاع إميل أوجيه، في وقت لاحق، ترسيخ شخصيته أكثر. كما يمكنني القول إنّّه وصل إلى تلك الصيغة الطبيعيّة منذ اللحظة التي عاد فيها إلى النثر وإلى تصوير مجتمعا المعاصر بحريّة أكبر. سأذكر بشكل خاصّ أعماله التالية: «اللبنّات المسكينات» *Les Lionnes pauvres*، و«زواج أولب» *Le Mariage d'Olympe*، و«المعلّم غيران» *Maître Guérin*، و«صهر السيّد بواريه» *Le gendre de M. Poirier*، والمسرحيّتان الكوميديتان، اللتان أثارتا كثير من اللغظ، «الوقحون» *Les Effrontés* و«ابن جواييه» *Le Fils de Giboyer*. إنّها أعمال مهمّة للغاية، كرّست جميعها تقريباً، في عدد

من المشاهد، المسرح الجديد، مسرح عصرنا. فالكتاب العدل غيران، في المسرحية التي تحمل اسمه عنواناً، ينتهي متشبهاً بموقفه، بصورة تحقق الأثر الأكثر حقيقتية والأكثر جدّة. وفي مسرحية «صهر السيد بواريه»، ثمة تجسيد ممتاز لبرجوازي يغتني؛ ويجسد جبوايه، في مسرحية «ابن جبوايه»، شخصية مخلوق غريب، يتمتع بأسلوب متوازن بما فيه الكفاية، ويتحرك وسط عالم مرسوم بسخرية نافذة. إنّ قوّة إميل أوجيه، أي ما يجعله متفوقاً، يكمن في حقيقة أنّه أكثر إنسانية من ألكساندر دوما الابن. فالجانب الإنسانيّ هذا يضعه فوق أرضية صلبة؛ ومعه لا نشعر بالخوف من السقوط في الفراغ؛ إذ يظلّ متزاناً، أقلّ بريقاً ربّما، لكنّه حقيقيّ أكثر. فما الذي أعاق أوجيه ياترى من أن يكون العبقرية المنتظرة، العبقرية المكرّسة لترسيخ الصيغة الطبيعيّة، هو الذي يمثّل، في نظري، المبدع الأكثر حكمة وقوّة في مسرحنا في اللحظة الحالية؟ ذلك نابع في اعتقادي من كونه لم يتمكن من تحرير نفسه كليّة من التقاليد، وكليسيهات الشخصيات الجاهزة. فمسرحه يظلّ بصورة مستمرة مهّداً بتلك الشخصيات المبتدلة، والأشكال المنجزة بمهارة، كما نقول بألفة في محترفات الرسّامين. وهكذا، من النادر ألا نعثر في كوميدياته على تلك الفتاة الطاهرة، الشريّة، والتي ترفض أن تتزوج، لأنها تأنف من أن يتزوجها أحد من أجل مالها. كما أنّ الفتيان هم دائماً أبطال ذوو شرف وأمانة، ينوحون عندما يعرفون أنّ آباءهم جمعوا ثروتهم من أفعال تحيط بها الشبهة. وبكلمة واحدة، الغلبة عنده معقودة للشخصية الجذابة، أعني الأنموذج المثاليّ من الطيّبين وأصحاب المشاعر الحسنة، المصوبين دائماً في القلب ذاته، رموزاً حقيقيّة للشخصنة الجامدة، خارج أيّ معاينة حقيقيّة. وذلك ما يتجسد في شخصيّة الرائد غيران، ذلك الأنموذج العسكريّ، الذي يساعد زيّه

الرسمي في صياغة الخاتمة. كما أنه يتجسد في جبوايه، ملاك اللطف ذاك، المولود عن أب مصاب بعاهة، وفي جبوايه نفسه، في انحطاطه الرقيق؛ وفي هنري، ابن شاربيه، في مسرحية «الوقحون»، الذي يلتزم بمسؤولياته عندما يتورط والده في عمل شائن، ويجعله يدفع تعويضات مالية للناس الذين خدعهم. كل ذلك جيد، ومؤثر؛ لكنه كوثائق إنسانية أمر قابل للنقاش. فالطبيعة لا تنطوي على مثل هذه الطبائع الجامدة في الخير أو الشر. ولا يمكننا قبول تلك الشخصيات الطيبة إلا باعتبارها نقائص لسواها وعناصر مؤاساة. هذا ليس كل شيء؛ فإميل أوجيه يحور غالباً شخصياته بضربة عصا سحرية. والوصفة معروفة؛ فالمسرحية لا بد لها من خاتمة، فيقلب الشخصية، بعد مشهد مؤثر. لننظر، مثلاً، إلى خاتمة مسرحية «صهر السيد بواريه»، حتى لا نستشهد بغيرها. فالأمر حقاً مفرط السهولة، ذلك أننا لا نصنع بمثل هذه البساطة رجلاً أشقر من رجل أسمر. إن تلك التغييرات المفاجئة هي، من حيث قيمة المعاينة، أمور يرثى لها؛ فشخصية ما تذهب عادة إلى آخر شوطها، إلا إذا تدخلت عوامل ثقيلة، تتطلب تحليلاً دقيقاً. كما يبدو لي أن أفضل شخوص إميل أوجيه، أعني تلك التي ستبقى دون شك، هما الكاتب العدل غيران وبومو Pommeau، في مسرحية «اللبؤات المسكينات». فخاتمة كلا المسرحيتين جميلة تماماً، وذلك بفضل انفتاحهما الكبير على الواقع، وعلى المسيرة الرائعة للحياة، التي تواصل مجراها فيما وراء الأفراح والأتراح اليومية. وبعد إعادتي لقراءة مسرحية «اللبؤات المسكينات»، فكرت أيضاً بالسيّدة مارنيف Marneffe، المتزوجة من رجل شريف. ولنقارن بين سيرافين Séraphine، شخصية إحدى قصص بلزاك، وبين السيّدة مارنيف، أي لنضع إميل أوجيه في مواجهة بلزاك، وسنلاحظ لماذا

لم يتمكن أوجييه، بالرغم من كل إمكاناته الجيدة، من ترسيخ الصيغة الطبيعية في المسرح. فهو لا يتمتع بتلك اليد الجريئة والصارمة بما فيه الكفاية للتحرر من التقاليد التي تكبل المسرح. ومسرحياته مشوشة للغاية، ولا تفرض أي منها نفسها بفعل فرادة حاسمة للعبقرية. إنه يقوم بتسوية، وسيظل في أدبنا المسرحي رائداً ذا عقل متزن وصلب.

كان بودي الحديث عن السيد أوجين لايش Eugène Labiche، الذي أعرب بوضوح عن قريحة كوميدية، وعن السيدين ميلاك Meilhac وهاليفي Halévy، هذين المراقبين المرهفين للحياة الباريسية، وعن غوندنيه Gondinet، الذي أجهز في النهاية على مسرح سكريب، وذلك عبر لوحات فكرية القوام تماماً، تم التعامل معها خارج كل فعل. لكن يكفي أنني أوضحت رؤيتي لأعمال ثلاثة من مؤلفينا الأكثر شهرة. أنا معجب كثيراً بمواهبهم، وبالمزاياء المختلفة التي يحملونها. لكني، كما أسلفت، أحكم عليهم انطلاقاً من مجموعة أفكار، وأدرس المكانة والدور الذي تلعبه أعمالهم ضمن الحركة الأدبية للقرن.

#### 4

والآن، أصبحت جميع العناصر معروفة، كما أنّ الوثائق التي كنت بحاجة لها لكي أناقش وأطرح استنتاجي هي الآن تحت يدي. من جهة، رأينا وضعية الرواية الطبيعية في الساعة الحالية؛ ومن جهة أخرى، لاحظنا، قبل قليل، ما الذي فعله المؤلفون المسرحيون الأوائل في مسرحنا. ولم يبق سوى القيام بوضع موازنة بين الجنسين.

لا أحد يعترض على القول إنّ جميع الأجناس الأدبية تتعايش في

الأدب وتتحرك في الوقت عينه. فما إن تهبّ نفحة جديدة، وتعطى إشارة الانطلاق، حتى يكون هناك توجه عام نحو هدف واحد. إن التمرد الرومنطقيّ هو بمثابة مثال مذهل على وحدة ذلك الميل، تحت تأثير محدّد. لقد برهنْتُ على أنّ القوّة الدافعة لعصرنا هي الطبيعيّة. واليوم، تشتدّ هذه القوّة أكثر فأكثر، وتتسارع، كما ينبغي أن يخضع لها كلّ شيء. ولقد جرفت الرواية والمسرح في هبّتها. لكنّ تطور الرواية قد جرى بسرعة أكبر فحسب؛ فهي تنتصر فيها، في حين لم تقم على خشبة المسرح إلّا بالإشارة إلى نفسها. وذلك ما كان ينبغي أن يكون. فالمسرح بقي دائماً الحصن الأخير للتقاليد، لأسباب عديدة، سأدلي برأيي حيالها فيما بعد. لقد كان غرضي مقصوراً على الوصول إلى الشّيء التالي: الصيغة الطبيعيّة، التي أصبحت اليوم ناجزة ومترسّخة في الرواية، هي بعيدة تماماً عن أن تكون كذلك في المسرح، وأستنتج من هذا أنّها ينبغي أن تكتمل، وأن تتمتع فيه أجلاً أو عاجلاً بصرامتها العلمية؛ وإلّا فسوف يتسطح المسرح، وينحدر إلى مستوى أدنى أكثر فأكثر.

لقد سخطَ بعضهم عليّ بقوّة، وصرخوا بي قائلين: «ما الذي تريد؟ أيّ تطوّر تحتاج إليه؟ ألم ينجز هذا التطوّر بعد؟ ألم يدفع إميل أوجييه، وألكساندر دو ما الابن، وفيكتوريان ساردو، بالمعاينة إلى أبعد ما يمكن، وقاموا بتصوير مجتمعنا أيضاً؟ لتتوقف، فنحن متقدّمون أكثر ممّا يلزم في واقع هذا العالم». أوّلاً، من السذاجة أن يرغب المرء بالتوقف، فليس هناك ما هو ثابت في المجتمع، والحركة المستمرّة تجرف كلّ شيء. وعلينا أن نذهب حيثما ينبغي الذهاب. بعد ذلك، أعتقد أنّ التطور هو أبعد من أن يكون مكتملاً في المسرح، فهو لا يكاد يكون قد بدأ. وما زلنا، حتى الآن، في طور المحاولات الأولى. وكان لا بدّ من انتظار أن تشقّ أفكار

بعينها طريقها، وأن يتألف معها الجمهور، وتحطم قوّة الأشياء العوائق الواحد تلو الآخر. لقد حاولت أن أقول، من خلال دراستي السريعة لأعمال فيكتوريان ساردو، وألكساندر دوما الابن، وإميل أوجيه، ماهي الأسباب التي جعلتني أعتبرهم عملاً يهتون السُّبُل، أكثر منهم مبدعين، أو عباقرة يشيدون صرحاً. ففهم الآخرون أنني أنتظر شيئاً آخر.

ذلك الشيء الذي أثار كثيراً من الاستنكار والسخرية السهلة، هو بالرغم من ذلك بسيط. وليس علينا سوى إعادة قراءة بلزاك وغوستاف فلوير والأخوين غونكور، باختصار روايتي التيار الطبيعي. إنني أنتظر أن يضعوا أمامنا على الخشبة أفراداً بلحمهم وعظامهم، يؤخذون من الواقع ويحللون علمياً، دون أكاذيب. أنتظر أن يتم تحريرنا من تلك الشخوص الخيالية، رموز الفضيلة والرذيلة التقليدية، التي لا تتمتع بأية قيمة كوثائق إنسانية. أنتظر أن تُحدّد الأوساط الشخوص، وأن تتحرّك هذه الشخوص وفقاً لمنطق الوقائع المرتبط بمنطق أمزجتها الخاصّة. أنتظر ألا تُسرد علينا قصص غير مقبولة، وألا تُفسد المعانيات الصحيحة بالحوادث الرومانسيّة العرَضيّة، التي يحطم تأثيرها حتّى الأجزاء الجيدة من المسرحيّة. أنتظر أن نتخلّص من الوصفات السائدة، والصياغات المستهلكة، ومن الدموع والضحك السهل. أنتظر أن يتمّتع العمل المسرحي، بعد أن يكون قد تخلّص من الإلقاء التقليدي، وابتعد من الكلمات والعواطف المفخّمة، بأخلاقية الحقيقيّ السّامية، ويكون بمثابة الدرس الناتج عن التحقيق الأمين. أنتظر في النهاية أن يحدث التطوّر، الذي تمّ في الرواية، في المسرح أيضاً، وأن نعود إلى منبع العلم والفنّ الحديثين، وإلى دراسة الطبيعة وتشريح الإنسان وتصوير الحياة، في محضّر دقيق وأكثر فزادة وقوّة، لم يغامر أحد من قبل بوضعه على خشبة المسرح.



ذلك ما أنتظره، ولكنّ الآخرين يهزّون أكتافهم هزءاً، ويرسمون تلك الابتسامات التي سأتوقعها دائماً. أمّا حجّتهم الرئيسة، فتمثّل في القول إنّه لا ينبغي طلب أشياء كهذه من المسرح. فالمسرح ليس الرواية. وقد أعطانا ما كان بمقدوره إعطاؤه. وهذا كلّ ما في الأمر، وعلى المرء التوقّف هنا.

حسناً! ها نحن ثانية في صميم عقدة الصراع. فالمرء يصطدم بشروط وجود المسرح. ما أطالب به مستحيل؛ وذلك يعني أنّ الكذب ضروريّ في المشهد، ولا بدّ أن يكون في المسرحيّة بضع زوايا رومانسيّة، وأن تدور حول بضعة مواقف، ثمّ تصل إلى نهايتها في الساعة المحدّدة لها. كما ندخل هنا في مسائل تتعلّق بالمهنة: أولاً، التحليل يبعث على الضجر، والجمهور يطالب بأحداث، أحداث دائماً؛ ومن بعدها، هناك منظور المشهد، بالفعل الذي يقوم عليه العمل يجب أن يستغرق ثلاث ساعات، مهما يكن من امتداده؛ وبالتالي تكتسب الشخصوس قيمة خاصّة، وذلك ما يستدعي موضعة وهميّة. لن أذكر كلّ تلك الحجج، لكنني أصل إلى حجّة تدخّل الجمهور، وهو أمرٌ مهمّ تماماً؛ فالجمهور يرغب في هذا، والجمهور لا يرغب في ذلك؛ ولا يتحمّل الحقيقة المفرطة، ويطالب بأربع دميّ جذابة، مقابل شخص واحد حقيقيّ، مأخوذ من الحياة. بكلمة واحدة، المسرح هو ميدان التقاليد، وكلّ شيء فيه يبقى تقليديّاً، بدءاً بالديكور والأنوار الملقاة على الممثلين من تحت، وحتى الشخصوس التي تُحرّك بطرف خيط. ولا يمكن للحقيقة أن تدخل فيه إلّا عبر جرعات صغيرة، موزّعة بمهارة. ويذهب الأمر ببعضهم إلى حدّ القسم بأنّه لن يعود هناك ما يبرّر وجود المسرح في اليوم الذي يكفّ فيه عن أن يكون مجرد كذبة مسلّية، مكرّسة لمؤاساة المشاهدين في المساء من كآبة وقائع النهار.

أعرف هذه المباحكات، وسأحاول الردّ عليها لاحقاً، عند الاختتام. لا شكّ أن لكلّ نوع شروط وجوده الخاصّة. فالرواية التي يقرأها المرء وهو في داره، أمام مدفأته، ليست مسرحيّة يجري عرضها أمام ألفي مشاهد. والروائيّ يمتلك وقته ومكانه؛ كما يُسمح له بارتداد كلّ مدارس التسكّع، فهو قد يستعمل مائة صفحة، إذا كان ذلك يروق له، ليحلّل على هواه شخصيّة ما، ويصف الأوساط بالقدر الذي يعجبه، كما أنّه قادر على إيقاف حكايته، والعودة ثانية إلى صفحاته، وأن يغيّر عشرين مرّة أماكنه؛ باختصارٍ هو السيّد المطلق لمادّته. أمّا المؤلّف المسرحيّ، فعلى النقيض من ذلك، محبوس ضمن إطار صلب، ويخضع لضرورات من كلّ نوع وصنف، ولا يتحرّك إلّا وسط العوائق. وأخيراً، هناك مسألة القارئ المعزول والمشاهدين المجتمعين؛ فالقارئ المعزول يتسامح مع كلّ شيء، ويذهب حينما أراد المؤلّف أن يقوده، حتّى عندما يغضب، فيما يتمتع المشاهدون المجتمعون بالحياء والخاوف، ولهم حساسياتهم التي ينبغي مراعاتها، وإلّا فالفشل مؤكّد. كلّ ذلك صحيح، ولهذا السبب يشكّل المسرح الحصن الأخير للتقاليد والعادات، كما ذكرت أعلاه. ولو لم تكن الحركة الطبيعيّة قد التقت على الخشبة بأرضية صعبة، ومزدحمة أيضاً بالعوائق، لكانت قد ولدت هناك بنفس القوّة والنجاح الذي حظيت بهما في الرواية. ولذا يجب أن يكون المسرح، بحكم شروط وجوده، آخر الغزوات، وأكثرها مشقّة وصراعاً بالنسبة لروح الحقيقة.

أشير هنا إلى أن كلّ قرن يتجسّد بالضرورة في نوع خاصّ من أنواع الأدب. فمن الواضح أنّ القرن السابع عشر قد تجسّد عبر الصيغة الدراميّة. حيث سطع مسرحنا آنذاك بريق لا مثيل له، وذلك على حساب الشعر الغنائيّ والرواية. والسبب في ذلك يكمن في أنّ المسرح

قد استجاب بدقّة أكبر لعقل المرحلة. لقد فصل الإنسان عن الطبيعة، بغية دراسته بواسطة الأداة الفلسفية لذلك الزمن؛ كما كان يتمتع بتوازن بلاغيّ فخم، وبآداب سلوك مجتمّع وصل إلى نضجه الكامل؛ وكانت الصيغة المكتوبة بمثابة ثمرة من ثمار الأرض، كان على الحضارة آنذاك الانسياب فيها بيسر وإتقان أكبر. وإذا ما قارنا تلك المرحلة بمرحلتنا، فسوف نفهم الأسباب الحاسمة التي جعلت من بلزك روايتاً كبيراً، بدلاً من أن يكون مؤلفاً مسرحياً كبيراً. إنّ عقل القرن التاسع عشر، بعودته إلى الطبيعة، وحاجته للتحقيق الدقيق، كان بصدد مغادرة خشبة المسرح، حيث العديد من المواضيع والتقاليد التي تحدّ من حركته، لكي يؤكّد على نفسه عبر الرواية، التي كان إطارها بلا حدود. وهكذا أصبحت الرواية، علمياً، الشكل اللازم لقرننا، والنهج الأوّل الذي كان على الطبيعّية الانتصار فيه. واليوم، أصبح الروائيّون أمراء الأدب في عصرنا، فهم يمسون باللغة والمنهج، ويسرون جنباً إلى جنب مع العلم. وعليه، فإذا ما بقي القرن السابع عشر يمثل عصر المسرح، فالقرن التاسع عشر سيكون قرن الرواية.

أريد، للحظة، الإقرار بصوابيّة النقد السائد، عندما يؤكّد على استحالة الطبيعّية في المسرح. ذلك مفهوم. فالتقاليد فيه لا تتزحزح، كما ينبغي ممارسة الكذب فيه دائماً. سنظلّ ندين إلى الأبد لشعبذات ساردو، ولأطروحات ألكساندر دوما الابن ومفرداته، وللشخصيات الطيبة عند إميل أوجييه. لن نذهب أبعد من موهبة هؤلاء المؤلّفين، وعلينا القبول بهم باعتبارهم مجد عصرنا في المسرح. وإذا كانوا ما هم عليه، فلأنّ المسرح يريد هم هكذا. وإذا لم يذهبوا أبعد، ولم يخضعوا بصورة أكبر للتّيار الواسع للحقيقة الذي يكتسحنا، فلأنّ المسرح يمنعهم من ذلك. ثمة هنا جدار

يسدّ الطريق حتّى أمام الأقوياء. حسناً! لكننا، في هذه الحالة، نحكم على المسرح نفسه، ونوجّه له الضربة القاتلة. نسحقه تحت ثقل الرواية، ونعطيه مكانة أدنى، ونجعله جديراً بالازدراء ولا نفع فيه للأجيال القادمة. فماذا تريدون أن نفعل للمسرح، نحن شغيلة الحقيقة، المشرّحين، المحلّلين، والباحثين عن الحياة، وجامعي الوثائق الإنسانية، إذا كنتم تؤكّدون أنّه لن يقبل لا بمنهجنا ولا بأدواتنا؟ هل حقاً لا يعيش المسرح إلّا من التقاليد، وأنّه ينبغي عليه الكذب، ويرفض أدبنا التجريبيّ؟ حسناً! سيرك العصر المسرح جانباً، ويدّعه يسقط بين أيدي أولئك الذين يسلّون الجمهور، فيما يحقّق عمله الرائع والكبير في مكان آخر. إنكم أنتم إذن من ينطق بالحكم، ويقتل المسرح. فمن الواضح أنّ تطوّر الطبعيّة يتسع يوماً بعد يوم، لأنّه عقل العصر نفسه. وفيما تنقّب الروايات أعمق فأعمق كلّ يوم وتجلب وثائق أكثر جدّة ودقّة، سيظلّ المسرح يتخبّط أكثر فأكثر وسط الحكايات الخيالية، وفي حيكاته المستهلكة، والمهارات المهنيّة. وسيكون الموقف أكثر احراجاً، كلّما استمرّ الجمهور الواقع أكثر، بقراءته للروايات. لقد صدرت عن ذلك سلفاً إشارات قويّة. وسوف تحلّ الساعة التي يهزّ فيها الجمهور كتفيه ويطالب بالتجديد. فالمسرح يكون طبيعياً أو لا يكون، ذلك هو الاستنتاج القطعيّ.

ألا يكشف الموقف بنفسه من الآن عن أنّه سيكون كذلك؟ كلّ الجيل الأدبيّ الجديد يدير ظهره للمسرح. وإذا ما استنطقتم المبتدئين، الذين هم في عمر الخامسة والعشرين، أعني أولئك الذين يتمتّعون بتكوين أدبيّ حقيقيّ، فسوف يُظهرون لكم ازدراءهم للمسرح، وسيتكلمون عن المؤلّفين الذين يصفق لهم الجمهور بطريقة لا مبالية تثير استنكاركم. بالنسبة لهم، يمثل المسرح جنساً أدبيّاً متدنّياً. وذلك أنّه لا يوقّر لهم

الأرضية التي هم بحاجة لها؛ فهم لا يجدون فيه لا الحرية الكافية ولا الحقيقة. إنهم يتجهون جميعهم نحو الرواية. لكن إذا ما تلقى المسرح غداً «ضربة» عبقرية، فسوف ترون أي اندفاعة تولد فيه. عندما كتبت، في مكان ما، أن الخشبة أصبحت خالية، كنت أعني أنها لم تنجب بعد مؤلفاً مثل بلزاك. فالمرء لا يستطيع مقارنة ساردو وألكساندر دوما الابن وأوجيبه ببلزاك؛ وإذا ما وضعنا كل المؤلفين المسرحيين بعضهم فوق البعض الآخر، فلن يطاولوا قامته. وبالتالي ستظل الخشبة خالية، من وجهة النظر هذه، ما لم يتمكن معلّم ما، بإصراره على الصيغة الجديدة، من أن يجتذب وراءه جيل الغد.

## 5

أنا إذن من يؤمن بقوة أكبر بمستقبل مسرحنا. وما عدت أعترف بأن النقد السائد محقّ عندما يقول إن الطبيعية مستحيلة في المسرح، وسوف أفحص ضمن أية شروط يمكن للحركة أن تولد فيه.

كلاً، ليس من الصحيح القول إن على المسرح البقاء حيث هو، كما ليس من الصحيح القول إن التقاليد الحالية هي الشروط الأساسية لوجوده. كلّ شيء يتحرّك في الاتجاه ذاته، وأنا أكرّر ما سبق أن قلت. سوف يتمّ تجاوز مؤلّفي اليوم؛ ولا يمكنهم أن يكونوا من الصلف بحيث يثبتون الأدب المسرحي في مكانه مرّة وإلى الأبد. فما قالوه بشيء من التمتمة، سيؤكّده آخرون؛ ولن يهتزّ المسرح بسبب ذلك، بل سيتحرّك، على العكس، على طريق أكثر سعة واستقامة. فعبر كلّ الأزمنة، جرى التنكّر للتقدّم، ورُفِض تسليم السلطة للقادمين الجدد، ومنحهم حقّ

إكمال ما لم ينجزه من سبقوهم. بيد أن ذلك ما هو إلا حالات غضب عبثية، وأشكال عمى عاجزة. فالتطورات الاجتماعية والأدبية تتمتع بقوة لا تقاوم، وتتخطى بخفة العقبات الضخمة التي قيل إنه يصعب اجتيازها. عبثاً يكون المسرح على ما هو عليه اليوم؛ فسيكون غداً ما يجب عليه أن يكون. وحينما ستحلّ هذه الواقعة، سيجدها الجميع طبيعية.

أدخل هنا في طور الاستنباط، ولا أدعي أنني سأظل أمتّع بنفس الصرامة العلمية. فحينما كنت أتأمل الوقائع، أطلقت تأكيدات. أما الآن، فسوف أكتفي بالتوقع. لقد حدث التطور، ذلك ما هو مؤكد. لكن هل سيمرّ من جهة اليسار أم من جهة اليمين؟ لا أعرف تماماً. ذلك لا يمكننا التفكير فيه أكثر.

من جهة أخرى، من المؤكد أن شروط وجود المسرح ستكون مختلفة. أما الرواية فقد تبقى، بفضل إطارها الحرّ، أداة العصر بامتياز، ولن يفعل المسرح سوى السير خلفها وإكمال حركتها. لكن لا ينبغي نسيان القوة العجيبة للمسرح، وتأثيره المباشر على المشاهدين. إذ ليس هناك من وسيلة أفضل للدعاية منه. وإذا كان المرء يقرأ الرواية وهو أمام مدفأته، عدّة مرّات، وبصبر يتسامح مع التفاصيل الأشدّ إطالة، فسيكون على المسرحيّ الطبيعيّ أن يقول لنفسه إنه لا شأن له مع ذلك القارئ المعزول، بل سيتعامل مع جمهور بحاجة لرؤية الأشياء بوضوح ودقّة. ولا أرى أيّ مبرّر لأن ترفض الطبيعية ذلك الوضوح وتلك الدقّة. الأمر كلّه يتعلّق بتغيير الصياغة، أي هيكل العمل. تحلّل الرواية طويلاً، بتدقيقها في التفاصيل، ويمكن للمسرح أن يحلّل بالاختصاص الذي يناسبه، عبر الحركات والكلمات. فكلّمة واحدة أو صرخة تكفي غالباً، عند بلزك، لإعطائنا الشخصية بكاملها. تنتمي هذه الصرخة للمسرح، ولأفضل

أشكاله أيضاً. كما يمكن القول إنّ أفعال الشخصوس هي بمثابة تحليل عبر الحركة؛ إنّها التحليل الأكثر تأثيراً. وعندما يتحرّر المرء من التسلّيات الصغيرة للحبكة، ومن اللعبة الصببانية المتمثلة في تشبيك الخيوط المعقّدة من أجل لذة فكّها فيما بعد، أي عندما لا تعود المسرحيّة إلّا قصّة واقعيّة ومنطقيّة، سيدخل عن هذا الطريق في التحليل، وسيكون قادراً بالضرورة على تحليل التأثير المزدوج للشخوس على الأحداث وللأحداث على الشخوس. وذلك ما دفعني غالباً إلى القول إنّ الصيغة الطبيعيّة تحمّلنا نحو مصادر مسرحنا الوطنيّ، أي إلى الصيغة الكلاسيكية. فنحن نعثر تحديداً، في تراجيديات كورنيّ، وكوميديّات موليير أو ملهاواته، على ذلك التحليل المتواصل للشخوس الذي أطالب به؛ ذلك أنّ الحبكة تأتي في المقام الثاني، والعمل هو دراسة حواريّة طويلة حول الإنسان. فقط، عوضاً عن تجريد الإنسان، أوّد أن يوضع ضمن الطبيعة، وفي وسطه الخاصّ، وذلك عن طريق تمديد التحليل ليشمل كلّ الأسباب المادية والاجتماعيّة التي تحدّده. بإيجاز، تبدو لي الصيغة الكلاسيكية جيّدة، شريطة أن يتمّ استخدام المنهج العلميّ فيها، من أجل دراسة المجتمع الحاليّ، كما تدرس الكيمياء الأجسام وخواصّها.

أما التوصيفات الطويلة في الرواية، فمن الجليّ أنّ من غير الممكن نقلها إلى المشهد. يُكثر الروائيّون الطبيعيّون من الوصف، لا حبّاً بالوصف بحدّ ذاته، كما يلومهم عليه بعض النقاد، ولكن لأنّ من شروط الصيغة تعيين الظروف وإكمال الشخصيّة بإضافة الوسط الذي تحيا فيه. فالإنسان لم يعد بالنسبة لهم تجريداً عقلياً، مثلما كان يتمّ التعامل معه في القرن السابع عشر؛ إنّه حيوان مفكّر، يشكل جزءاً من الطبيعة الواسعة، ويخضع لمختلف تأثيرات الأرض التي نشأ فيها ويواصل حياته عليها.

لذلك يكون أحياناً للمناخ، وللبلد، وللأفق وللغرفة التي يعيش فيها تأثيرها الحاسم عليه. لم يعد الروائي الطبيعيّ إذن يفصل الشخصية عن الجوّ الذي تتحرّك فيه، كما لا يصف بحكم احتياجه للبلاغة، كما هو الأمر عند الشعراء التعليميين، كالشاعر دوليل Delille مثلاً؛ إنّه يراقب ببساطة وفي كلّ ساعة الظروف المادية التي تتحرّك عبرها الكائنات وتحدث فيها الوقائع، وذلك لكي يكون كاملاً بالملق، ولكي يوجّه تحقيقه نحو العالم بكلّيته ويتذكّر الواقع برمته. غير أنّه ليس هناك ما يقتضي نقل هذه التوصيفات إلى المسرح، فهي قائمة فيه بشكل طبيعيّ. أليس الديكور بمثابة وصف مستمرّ، وبالتالي يستطيع أن يكون أكثر دقّة وتأثيراً من وصف الحدث في الرواية؟ لكنّ الديكور، كما يقول بعضهم، ليس سوى لوائح من «الكرتون» مرسومة: أجل في الحقيقة، لكنّه، في الرواية، أقلّ حتّى من ذلك، إنّه صفحة تُسوّد؛ وبالرغم من ذلك، يولد الوهم المطلوب. بعد الديكورات القويّة في تأثيرها، والمدهشة تماماً في حقيقتها، التي شاهدناها منذ فترة قريبة في مسرحنا، لم يعد بوسعنا إنكار إمكان استخدام استحضار واقع الوسط على الخشبة. على المؤلفين المسرحيين استخدام ذلك الواقع، فهم من يقدّمون الشخوص والأحداث، كما سيقدّم عمال الديكور، بالتزامهم بتوجيهاتهم، التوصيفات الدقيقة بالقدر المطلوب. لذلك لم يعد الأمر متعلّقاً باستخدامات المخرج للأوساط بالطريقة التي يستخدمها بها الروائيّ، ما دام قادراً على إنجازها، وإظهارها. وسأقول أيضاً إنّ المسرح تذكير مادّيّ بالحياة، وفيه فرضت الأوساط نفسها عبر كلّ العصور. فقط في القرن السابع عشر، حيث أهملت الطبيعة، ولم يعد الإنسان سوى عقل محض، ظلّت الديكورات فارغة، وتحوّلت إلى أعمدة واجهة معبد، صالون ما، أو ساحة عموميّة. أمّا اليوم، فقد جلبت الحركة



الطبيعية مزيداً من الدقة إلى الديكورات. لقد تم إنتاج ذلك تدريجياً، لكن بطريقة لا تقاوم. لا بل أجد فيه برهاناً على العمل الصامت، الذي قامت به الطبيعية في المسرح، منذ مطلع هذا القرن. لا أستطيع دراسة مسألة الديكورات والأكسسورات هذه بعمق، بل أكتفي بالقول إن الوصف على الخشبة لم يعد ممكناً فحسب، وإنما هو قائم فيها بالضرورة، ويفرض نفسه عليها كشرط جوهري لوجودها.

لا أعتقد أنه ينبغي عليّ الحديث عن التغييرات التي لحقت بالأماكن. فمنذ وقت طويل لم يعد أحد يتمسك بوحدة المكان. كما لا يتردد المؤلفون المسرحيون في الإحاطة بوجود ما برمته، لكي يجوّلوا المشاهدين من طرف في العالم إلى طرفه الآخر. هنا، تبقى القاعدة الأدبية سيّدة الموقف، كما هو الحال في الرواية، حينما يجتاز الروائيّ أحياناً مائة فرسخ في فقرة واحدة. والأمر ذاته ينطبق على السؤال المتعلق بالزمن. لا بدّ من الغشّ. فالفعل الذي يحتاج إلى خمسة عشر يوماً، مثلاً، ينبغي اختزاله إلى الثلاث ساعات التي ينفقها المرء لقراءة رواية أو الاستماع إلى مسرحية. نحن لسنا القوّة الخلاقة التي تسيّر العالم، وما نحن سوى خلّاقين من الدرجة الثانية، نحلّل، ونلخص، متهمسين دائماً تقريباً، سعداء ويهتف الجمهور أحياناً لعبقريتنا حينما نتمكن من فرز خيط واحد من أشعة الحقيقة.

أصل إلى اللغة. يدّعي البعض أنّ ثمة أسلوباً للمسرح. كما يرغبون في أن يكون ذلك الأسلوب مختلفاً عن المناقشات المحكيّة، أي أكثر رنيناً، وأشدّ توفزاً، ومكتوباً بنبرة أكثر علوّاً، ومنحوتاً فيكلّ وجوهه لكي يعكس، على الأرجح، ألق الثريات. ففي أيامنا، مثلاً، يُعدّ ألكساندر دوما الابن كاتباً مسرحياً كبيراً. كلماته مشهورة. فهي تنطلق كالمناطيد، وتسقط في باقاتٍ على تصفيق المشاهدين. لكنّ كلّ شخصه تتكلّم اللغة ذاتها،

اللغة الباريسية المثقفة، اليابسة والفظّة، المفعمة بالتناقضات والطامحة دوماً إلى تشكيل صيغٍ مقتضبة نافذة. أنا لا أنكر ألق هذه اللغة، وهو ألق صلب نوعاً ما، لكنني أنكر حقيقته. فليس هناك ما هو أكثر إرهاقاً من هذا الهزء المتواصل في العبارة. وما أطمح إليه، هو مزيد من الطراوة، ومزيد مما هو طبيعي. أما ذلك الأسلوب، فهو مكتوب بصورة جيدة تماماً وغير مكتوب بما فيه الكفاية، في آن معاً. نجد الأسلوب الحقيقي للمرحلة عند الروائيين، لذلك ينبغي البحث عن الأسلوب الرائع، الحي والمتفرد عند غوستاف فلوير والأخوين غونكور. وحينما نقارن بين نثر ألكساندر دوما الابن ونثر أولئك الكبار، نجد أنّ أسلوبه لا يتفوق عليهم لا من حيث الدقة، ولا من حيث اللون أو الحركة. ما أرغب في رؤيته في المسرح، هو نوع من التلخيص للغة المحكية. وإذا كان من غير الممكن نقل المحادثة بما فيها من كلمات معادة، واستطالات، ومفردات غير مجدية، فسنستطيع على الأقل الاحتفاظ بحركة النقاش ونبره، وبالتكوين الذهني الخاص لكل متحدث، وبالواقع، أي، باختصار، الاكتفاء بالتوضيح الضروري. وقد قام الأخوان غونكور بمحاولة جديدة بالاهتمام من ذلك النوع، في «هنرييت ماريشال»، تلك المسرحية التي لم يرغب أحد في سماعها ولا يعرفها أحد. كان الممثلون الإغريق يتكلمون عبر قصبه هوائية من البرونز؛ أما في زمن لويس الخامس عشر، فكان الممثلون يؤدون أدوارهم بطريقة الإنشاد الكلاسيكي البطيء (ميلوبيه)، لكي يمنحوها مزيداً من المهابة؛ واليوم، نكتفي بالقول إنّ هناك لغة للمسرح، أكثر حدة وتخللها كلمات متفجرة. نحن نرى أنّ هناك تقدماً. وفي يوم ما، سندرك أنّ الأسلوب الأفضل، في المسرح، هو ذلك الذي يلخص المحادثة المحكية، فيضع المفردات في مكانها الصحيح،

وبها تتمتع به من قيمة. وقد كتب الروائيون الطبيعيون من قبل نماذج لحوارات ممتازة، تحتزل الكلام اليومي خير اختزال.

تبقى مسألة الشخص الطيبة السريرة أو الإيجابية. لن أكون مرثياً وأقول إنه ليس لذلك من أهمية. فالجمهور يظل جامداً إذا لم نشبع حاجته لمثال مخلص وشريف. والمسرحية التي لا تنطوي إلا على شخص أحياء، يتم التقاطهم من الحياة، ستبدو له معتمة، وجافة، هذا إذا لم تثر سخطه. تدور معركة الطبيعية بالدقة حول هذه النقطة. وعلينا أن نتعلم كيف نصبر. ففي هذه اللحظة، ثمة عمل سرّي يعمل داخل المشاهدين، فهم يصلون تدريجياً، مدفوعين بذهنية القرن، إلى القبول بجرأة الرسوم الطبيعية، ثم يشرعون بتذوقها. وحينما ينفد صبرهم حيال بعض الأكاذيب، نكون على وشك أن نكسبهم. فمن قبل بدأت الأعمال الرومنطيقية بتحضير الأرضية، وذلك بتعويد الجمهور عليها. وستدق الساعة التي يكون فيها نهوض معلم في المسرح كافيًا ليكون هناك جمهور متحمس للحقيقة. حينها سيصبح السؤال متعلقًا بالحصافة والقوة. وسندرك أنّ الدروس الأكثر أهمية ونفعاً تكمن في تصوير ما هو قائم كما هو، وليس في التوليدات التي تتكرر، ولا في أناشيد جريئة عن الفضيلة، تغنى من أجل متعة الأذان.

هاتان هما الصيغتان الحاليتان: الصيغة الطبيعية التي تجعل من المسرح دراسة، وتصويراً للحياة، والصيغة التقليدية، التي تجعل منه مجرد تسلية ذهنية، تأملاً عقلياً، فنّ توازنٍ وتناظر، ينظمه قانون ما. يعتمد كل شيء، في العمق، على فكرة المرء عن الأدب، الأدب المسرحي بخاصة. وإذا ما سلّم المرء بأنّ الأدب هو تحقيق حول الكائنات والأشياء، تقوم به عقول متفرّدة، كان مناصراً للتيار الطبيعي؛ أما إذا سلّم بأنّ الأدب ما هو إلا

هيكل يضاف إلى الحقيقة، وبأنه ينبغي على الكاتب استخدام المعاينة لكي يدخل في الاختراع والتلفيق، فسيكون مثالياً، وينادي بضرورة المواضع والقوانين. لقد أذهلني، قبل فترة قصيرة، مثال بعينه. إذ تم مؤخراً إعادة عرض مسرحية ألكساندر دوما الابن المعنونة «الابن غير الشرعي» *Le fils naturel*، في «الكوميدي فرانسيز». وفجأة، هب أحد النقاد بحماس، وانطلق يمجّد. «يا إلهي! كم هذا مصنوع ببراعة، ومعدّ بإتقان! كم هذا النابض جميل! وكم يقدم نفسه بطريقة مضبوطة، لكي يتلاحم مع غيره من النواض ثم يجري تحريك الماكينة!» هكذا راح الناقد يتبخر، ولا يجد مفردات إطرء كافية ليقول من خلالها فرحه بهذه الآلية. ألا يفكر المرء في أنه يتحدّث عن دمية صغيرة، عن لعبة صبر يشعر بالفخر لكونه هو من يشوّش أوراقها ويعيد ترتيبها من جديد؟ أمّا أنا، فتتركني مسرحية «الابن غير الشرعي» بارداً تماماً. لماذا؟ هل أنا أكثر حماقة من ذلك الناقد؟ لا أظنّ ذلك. فقط، ليس لديّ ميل كبير إلى تعقيد صناعة الساعات، لكن لديّ ميلاً كبيراً نحو الحقيقة. أجل، إنّ هذا العمل يشكّل، بالفعل، آية جميلة. لكن بوّدي أن يتمتّع بحياة رائعة، فما أرغب فيه هو الحياة، برعشتها، بسعتها وقوتها؛ كلّ الحياة.

وأقول أيضاً إنّنا ستكون لنا الحياة برمتها في المسرح، كما حصلنا عليها في الرواية. أمّا المنطق المزعوم للمسرحيات الحالية، وذلك التناظر، والتوازن المحقّق في الفراغ، عبر تأملات صادرة عن الميتافيزيقا القديمة، فسوف تسقط أمام المنطق الطبيعي للكائنات والأشياء وأمام سلوكها في الواقع. وبدلاً عن مسرح «مفبرك»، سيكون لدينا مسرح معاينة. ما ستكون غاية هذا التطوّر؟ ذلك ما سيقوله لنا الغد. وما أقوم به هو التوقّع، فيما أترك أمر تحقيقه للعبقرية. لقد قدّمت من قبلُ استنتاجي:

سيكون مسرحنا طبيعياً أو لا يكون.

والآن، وبعد أن حاولت تلخيص مجموع أفكاري، هل يمكنني الأمل في ألا يقولني أحدهم فيما بعد ما لم أقله أبداً؟ وهل سيواصل بعضهم اعتبار آرائي النقدية انتفاخاً أحق للغرور، أو حاجة غيبية للانتقام؟ ما أنا إلا الجندي الأكثر إيماناً بالحقيقة. وإذا ما أخطأت، فأحكامي هنا، مطبوعة على الورق، وفي ظرف خمسين عاماً سوف يحكمون عليّ أنا أيضاً، وسيكون من الممكن اتهامي بعدم الإنصاف، بالعمى، وبالعنف العبثي. إنني أقبل بحكم المستقبل.



القسم الثالث

الكاتب والعصر





## المال في الأدب

غالباً ما أسمع حولي الشكوى التالية: «لقد انتهى الأدب، فروح التجارة تطفئ عليه، والمال يقتل الفكر». وهناك غيرها من التهم الكثيرة ضدّ ديمقراطيتنا التي تغزو - حسب زعمهم - الصالونات والأكاديميات، وتخرّب اللغة الجميلة، وتجعل من الكاتب تاجراً كأبي تاجر آخر، يفلح في بيع بضاعته أو لا يفلح، حسب علامة الصنع، ويعرف ثروة أو يموت من البؤس.

تغضبني هذه الشكوى وهذه التهم. أولاً، لأنّ من المؤكّد أنّ روح الأدب، كما كانت مفهومة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، هي ليست روح الأدب في قرننا نحن. هناك حركة عقلية واجتماعية قادت، تدريجياً، التحوّل الذي أصبح اليوم مكتملاً. وعلينا أن نرى، قبل كلّ شيء آخر، ما الذي كانه ذلك التحوّل. ثمّ سيكون من السهل عليّ تحديد دور المال في أدبنا الحديث.

لقد أعدت، مؤخراً، قراءة الدراسات النقدية لسانت بوف، تلك المجلّدات التي لا تنتهي، والتي يقدّم على امتدادها اعترافاته. وخلال هذه القراءة، ذهلت من التغيّرات العميقة التي طرأت على الروح الأدبية عندنا. لكنّ سانت بوف، ذلك العقل الواسع والنضر تماماً، والقادر على تذوق الأعمال الحديثة، يميل بحنوّ باتجاه أعمال الماضي؛ فهو قد عاشر بورع شبه ديني أعمال القدامى وكتابنا الكلاسيكيين. وثمة لديه حسرة متواصلة، ضرب من الحنين إلى العصور الميتة، لا سيّما القرن السابع

عشر، يكشف عن نفسه عبر صفحة ما، أو جملة بعينها، وبخصوص كلّ موضوع. لقد اعترف بالمرحلة الحاليّة، وكان يتفاخر بمعرفتها ويفهم كلّ نتاجاتها؛ غير أنّ طبعه الشخصيّ هو الذي يتغلّب، ويجعله يستدير إلى الوراء وينعم بأكبر قدر من الراحة، وبنوع من الأفراح الحزينة، في ذكرياته متبحراً وأديباً. لقد ولد متأخراً بياتي عام. لم أدخل قبله أبداً في سحر الروح الأدبيّة، بالطريقة التي كانت بها تنمّيها فرنسا القديمة. ولا شكّ أنّ سانت بوف كان من آخر من يُحسنون تذوّق ذلك الطراز القديم، المنهار، وينوحون عليه؛ كما إنّ نبرته أكثر توتراً وشغفاً، لا سيّما وأنّه يضع قدميه في مرحلتين، الماضي والحاضر، كما إنّ فاعل أكثر منه حكماً. إنّ ساعات البلبال هي ساعات الاعترافات الحقيقيّة، ضمن صرخة ألم شخصيّة.

هي ذي فكرة سانت بوف، إذن، عن الكاتب، حينما كان يرجع إلى ذلك الماضي الذي يحلم به. فالكاتب هو، قبل أيّ شيء آخر، متبحر وأديب، بحاجة إلى أوقات فراغ. وهو يعيش في عمق مكتبة، بعيداً عن ضوضاء الشارع، ويتمتّع بعلاقة مليئة بالرقة مع ربّات الإلهام. إنّها متعة متواصلة، رهافة روح، دغدغة للعقل، وهددهة للكائن برّمته. يبقى الأدب هنا تمضية وقت لذيدة مع جماعة مختارة، تخلب لبّ الشاعر أولاً، قبل أن تصنع سعادة حلقة صغيرة. لا يمكن هنا افتراض عمل إجباريّ، أو سهرات طويلة، أو عمل منتظر يجري إعداده على عجل؛ على العكس من ذلك، نجد هنا لياقة منفتحة على الإلهام، وأعمالاً مكتوبة في الساعات الملائمة، وضمن رضى القلب والعقل. وحدهم الأفراد التزيهون قادرون على الإنتاج في مثل هذه الظروف، أعني الأغنياء أو الشغيفين، الذين منّ عليهم إله ما بنعمة وقت الفراغ الضروريّ. ثمّ لا وجود لفكرة الربح في

نهاية العمل أبدأ؛ فالكاتب يصنع عباراته كما تصنع العصافير أنغامها، من أجل متعته ومتعته الآخرين. وليس علينا أن ندفع له مالاً، مثلما لا ندفع للعندليب. نطعمه، فحسب. من المسلم به أن المال شيء فظ، ويحط من قدر الأدب؛ أو على الأقل ليس هناك مثل واحد عن كاتب جمع ثروة من الكتابة، وذلك ما لا يدهش أحداً، فالكتاب أنفسهم يلتحفون بفقرهم ويكتفون بالعيش من صدقة أميرية. إنهم المتعة، أو البذخ، شيء ما خارج عن الحياة المتذلة، وليس من قبيل التجارة، ووحدهم الكبار يستطيعون دفع ثمن متعة امتلاكه، كما يدفعون ثمن امتلاك مهرجين وبهلوانات.

أشدّد بصورة خاصّة على ميزات الروح الأدبية. هناك من يقول إنّ الكاتب لا ينطوي على أيّ شيء من شخصية العالم، فهو كائن متحمّس للحقيقة، ويلقى فرحه في الكشف. إنّه، قبل أيّ شيء آخر، فرد ماهر يلعب على أنغامه، على بلاغة عصره؛ فيما يكتفي الآخرون بمعالجة موضوع ما عن الإنسان، عن إنسان تجرّديّ، وميتافيزيقيّ محض. ثمة متعة ضخمة في محاكاة الأزمنة القديمة، والعيش ضمن مجموعة محدودة نوعاً ما، مع الإغريق واللاتين. حيثنذ، ينبغي رؤية الكاتب في مكتبه، وهو محاط بالكتب، يبجل التقاليد ولا يتحرّك دون النصوص، وليس لديه أيّ شيء آخر يفعله غير التنويع على مواضيع معروفة سلفاً، ويتعامل مع الأدب كما يتعامل مع سيّدة متحدّرة من المجتمع الراقى تشترط وجود كلّ أنماط التهذيب، وفي النهاية يضع هذا الكاتب سحر مهنته في تنقية أنماط التهذيب هذه إلى ما لا نهاية. بكلمة واحدة، يبقى الكاتب ضمن حدود الأدب المحض، والألعاب الجميلة للبلاغة، والمناقشات حول اللغة، أي التصوير الأدبيّ للطبائع، والعواطف والانفعالات، التي لم يجر البحث عنها عبر الحقيقة الفيزيولوجيّة، ولكنها مطروحة بحذقٍ

في فقرات أعمال تراجميّة أو نصوص بلاغية. هكذا تظلّ الهوة قائمة بين العالم الذي يبحث والكاتب الذي يصف. فهذا الأخير لا يتعد عن المعتقد الفلّسفيّ والدينيّ، بل يبقى حبيس ميدان الروح، حتّى عندما يكون ثورياً بطبعه. يشكّل الأدب حقاً عالماً بحدّ ذاته، كما تتمتع الروح الأدبيّة بحسّ واضح للغاية، فهنا تُزرع حديقة يكون لكلّ نوع من الزهور فيها مشتله، الخزامى من جانب، والورد من جانب آخر. عمل كلّ شيء فيه مصنّف، ولكنّه ساحر؛ حافل بالإجراءات والوصفات، ولكنه يمتلئ بالمتعة الهادئة المتمثلة في رؤية تلك الورود المنتظرة طويلاً وهي تشبّ في موسمها.

حينئذ، كانت الصالونات هي التي تشغل لتعيين الروح الأدبيّة وهي التي تحدّدها. فالكتاب كان شيئاً ثميناً، ونادر الانتشار: الشعب كلّه لا يقرأ، ولا تقرأ البرجوازية تقريباً؛ كما كنّا بعيدين عن تيار القراء الواسع هذا الذي يكتسح اليوم المجتمع برمته. كان من النادر أن نلتقي بقارئ متحمّس، يلتهم كلّ ما يظهر عند الناشرين. والجمهور العريض، أي ما نطلق عليه اسم الرأي العام، الذي يشبه إلى حدّ ما جمهور الانتخابات، لا وجود له في ميدان الأدب؛ أمّا الصالونات، فما هي إلّا مجموعات ضيئلة من أفراد يتمّ انتقاؤهم، وهم الوحيدون الذين لهم الحقّ في إصدار الأحكام الحاسمة. لقد هيمنت هذه الصالونات فعلياً على الأدب. كما كانت تتحكّم باللغة، وباختيار المواضيع، والطريقة الفضلى في معالجتها. كانت تغربل الكلمات، تتبّى بعضها وترفض البعض الآخر؛ تضع القواعد، وتطلق التقلّيعات، وتصنع الرجال العظام. من هنا سمة الأدب، التي حاولت الإشارة إليها آنفاً، باعتباره واحدة من أزهار الفكر، تزجية لطيفة للوقت، أو تسلية راقية ممنوحة في الرفقة الطيبة.

تخيّلوا إحدى تلك الصالونات، التي كانت تسنّ قوانين ميدان الأدب. امرأة تجمع حولها كتاباً، لا همّ لهم سوى إرضائها. تجري قراءة الأعمال في مجلس صغير، وتنطلق الثرثرة، بكلّ اللياقة واللطافة الممكنة. أمّا الفرد العبقريّ، كما تتصوّره في أيامنا هذه، بقوّته المختلّة، فهو غير مرّحّب به بالمرّة، لكنّ من لا يتمتّع إلاّ بموهبة عادية يزدهر في ذلك المكان، ويمضي وقته في جوّ من الدفء الرقيق. حتّى في الأوقات الأولى من زمن اللياقة الفرنسية، أي في تلك اللحظة التي ولدت فيها الصالونات أو تكاد، وكان كبار الأسياد يكتفون فيها بأن يكون لديهم شاعرهم مثلما لديهم طبّاخهم، كانت حالة الامتهان التي يلقي فيها الأدب نفسه قد وضعت بين أيدي طبقة أصحاب الامتيازات، التي يُشعرها الأدب بالزهو، وكان ينبغي عليه قبول ذائقتها. وذلك ما منحه كلّ الصفات المحبّبة: الحصافة، والاعتدال، والتوازن المهيب، وبناءً ولغة احتفاليّين، وكلّ ألوان السّحر التي يمكن للمرء مصادفتها في مجتمع نساء متميّزات، ومصادر الرهافة وتهذيب العقل والقلب، والنقاشات الذوّاقة حول مواضيع حسّاسة، تمسّ كلّ شيء دون أن تتوغّل فيه، وتلك الثرثرات التي كانت تجري بالقرب من زاوية المدفأة، وكأثنا نوطات موسيقية، حيث يتمّ الاكتفاء بأنغام الكائن الإنسانيّ، حزينة كانت أو فرحة. تلك هي الروح الأدبيّة للعصور المنصرمة.

من الطبيعيّ أن تؤدي الصالونات إلى الأكاديميات. فهنا تزدهر الروح الأدبيّة، ضمن تفتح بلاغيّ جميل. وبعد أن تحرّز الأدب من العنصر الاجتماعيّ، ولم تعد لديه نساء يداريهنّ، أصبح نحوياً وبلاغياً، ثمّ غطس في قضايا التقاليد، والقواعد والوصفات الجاهزة. وكان علينا انتظار سانت بوف، ذلك العقل الحرّ، الذي بقي يتحدّث عن الأكاديميّة

الفرنسيّة باهتمام وغضب مماثلين لما نجد لدى موظّف صالح يذهب إلى مكتبه وساءه سلوك زملائه وعملهم. كان كثير من الكتاب يستمرّون تلك المجالس، التي تمضي وقتها في النزاع حول الكلمات، مجالس ثرثارين يتشاجرون باسم عزّافي الإغريق. كلّ واحد منهم ينبري بالتفاخر بلغته الإغريقية أو اللاتينية، ويستعذبون الفظاظاة المشتركة، وسط تطوّر خارق للكراهية، والغيرة، والمعارك والانتصارات الصغيرة. ليس هناك من مقصورة حارسة عمارة تبودلت فيها الإهانات أكثر تما في الأكاديمية. فطوال قرنين، كان يأتي إلى هناك رجال دولة فقدوا السلطة، وشعراء غاضبون، مسعورون بالغرور، ورجال مكاتب محشوة رؤوسهم بالكتب؛ يأتون لكي يستريحوا، وليتبادلوا أوهام مجدهم، متجادلين بشراسة عن استحقاقاتهم، دون أن يكون معهم الجمهور.

ولو كُتّب التاريخ الداخليّ للأكاديمية الفرنسية، بمعونة رسائل شخصية يعترف فيها أكاديميّون بالحقيقة التامة، لحصلنا على ملحمة كوميدية خارقة لدير رجال مندفعين بكبريائهم الصيبانية وانشغالاتهم التافهة بصورة لا تصدّق. كانت الروح الأدبيّة محفوظة في ذلك الفلّك المقدّس، وسط تعالي ثرثرة تجعلنا نبتمس اليوم. إنّ قراءة سانت بوف في هذا الموضوع لثمينه، فهو يقدّم لنا ملاحظات ممتازة عن موقف الكاتب في الصالونات الأخيرة في بدء القرن. نراه مغتبطاً تماماً من استقبال الكبار له في بيوتهم. يرفع لهم قبعته، ويوقرهم، ويضع نفسه في الصفّ الذي ينتمي إليه، معترفاً بكونهم أعلى منه. وذلك يعني قبوله بالمراتبية الاجتماعية، التي يبتسم منها، ويناقشها بطريقة فلسفية ما إن تطأ قدماء الشارع. لكن هناك، وسط السيّدات، وبالقرب من ذلك الذي كان وزيراً البارحة، أو الذي سيصبح وزيراً غداً، يظنّ أنّه مطالب بالانحناء، وكأنّه

ما زال بحاجة للحماية، أو كأنه لم يكن يشتغل إلا من أجل هؤلاء القوم، الذين يدغدغ سلوكهم المؤذب غروره، هو المأخوذ بإغراءات الوسط الأرستقراطي، حيث يبدو له الأدب أكثر نبلاً. ثمة هنا بقايا من ممالقة رجال البلاط، وميل نحو النعمة والتوازن السعيد للمجتمع المرموق. لم يعد سانت بوف يشعر بأن الأمة التي استقى منها موهبته وشهرته الحقيقية تقف برمتها وراءه.

بإيجاز، كان للروح الأدبية في العصور المنصرمة مفهومها، الذي يعتبر الآداب بعيدة عن أية فكرة تتصل بالتحقيق العلمي. فهي آداب محضة، تستند فلسفياً إلى الفكرة الأولى عن تميز الروح بوضوح عن الجسد وتفوقها عليه، ثم تنطلق من هذه العقيدة، التي لم تتم مناقشتها، وتشرع تجادل، في الأعمال، حول قضايا النحو والبلاغة لا غير. منذ ذلك الحين، سيكون عمل الروح الأدبية، في الصالونات والأكاديميات، هو تشكيل اللغة، وخلق أدب متوازن، والكلام بإسهاب، من خلال عبارات جميلة، عن الطبائع والعواطف، بالطريقة التي تنظمها بها ميتافيزيقا المرحلة. أما الإنسان والطبيعة، فهما من التجريدات، ذلك أن الكتاب لا يحملون على عاتقهم مهمة إظهار حقيقة الكائنات والأشياء، بل تصويرها وفقاً للآلية المتعارف عليها، بدفعها دائماً نحو النمطي، والحصول على أكبر قدر ممكن من السموّ. لا ترى، في أيّ مكان، نزولاً إلى حدود الفرد، حتى لدى الشعراء الهزليين الذين كتبوا روائع متولدة من المعاينة العامة. أما دراسة الأحداث المنفصلة، وتشريح الحالات الخاصة، والوثائق المجمعة، والمصنفة والمبوبة، فكانت ما تزال بعيدة. كان المراد هو ببساطة تصوير مجتمع بليغ، بكتابة أعمال موجهة له يعثر فيها على لغته، وعلى أصول لياقته، وتميزاته الحاذقة، وتحديداته المرهفة، كما يعثر فيها على كل حياته،

القائمة على الاعترافات الجزئية واحترام الأعراف.

صحيح أنّ تلك الروح الأدبية قد ولدت أعمالاً جميلة. فأنا ألاحظ هنا، ولا أحكم. ذلك أنّ كلّ أدبنا القوميّ، في القرن الثامن عشر وخاصة في القرن السابع عشر، هو نتاج التوافق بين الكتاب والمجتمع الذي اختاروه والذي يكتبون من أجله. فالصالونات والأكاديميات هي الأرضية المحروثة التي كان على أعمالنا الرئيسية الكلاسيكية أن تشبّ عليها. ونحن مدينون لها بالانتظام الجميل والسعة المهيبة لتراجيديات راسين، وتقسيم العبارات الرائع لمراثي بوسويه Bossuet، والحسن السليم الرائع لبوالو. ما يزال مجدنا قائماً هنا، لأنّ العصور الجديدة لم تكذب، كما لا بدّ من منح الروح التي تهبّ نفحاتها منذ تمرد الرومنطيقية الوقت الكافي لتمتلك قوتها وصرامتها كلّها. لا تتمثّل مهمّتي في التنكّر للماضي، وإنّما في الرغبة، على العكس من ذلك، في تحديده، من أجل إظهار أنّه هو الماضي، وتبيان أنّ الأدب الفرنسيّ قد دخل في مرحلة جديدة تماماً، ينبغي تمييزها بوضوح أيضاً، إذا ما أردنا تفادي حالات الندم غير النافعة، والتقدّم نحو المستقبل بخطوة واثقة.

تلك هي، إذن، الروح الأدبية وقد تمّ تحديدها. فلنتقل إلى الوثائق التاريخية.

## 2

منذ وقت طويل وأنا أفكّر في أنّ دراسة جديدة بالاهتمام يمكن القيام بها حول الوضع المادّي والمعنويّ الذي كان يعيشه الكتاب في القرون المنصرمة. ما الذي كان عليه حقاً مصافهم، وموقعهم الاجتماعيّ. ما



هو المكان الذي كانوا يحتلونه في طبقة النبلاء والبرجوازية؟ كيف كانوا يعيشون، من أي مال، وعلى أي مرتكز؟

للإجابة بصورة تامة على هذه الأسئلة المتنوعة، سيكون العمل هائلاً، عمل أبحاث وتجميع للوثائق. إذ لا بدّ من تجميع أكبر قدر ممكن من الوثائق عن الكتاب، والنفاذ إلى حياتهم الحميمة، ومعرفة ثرواتهم أيضاً، وتحديد ميزانيتهم، ومتابعتهم في همومهم اليومية؛ والقيام بشكل خاصّ بدراسة وضع المكتبات في تلك المرحلة، أي معرفة ما الذي كان يجلبه كتاب ما لمؤلفه، ومعرفة ما إذا كان العمل الأدبي كافياً لتغذية صاحبه. آنذاك فقط يمكننا معرفة علل الروح الأدبية لهذا المجتمع الذي توارى، ذلك أنّ الأرض تفسّر نباتها، ونحن نعثر على الكاتب الطفيلي<sup>(1)</sup> في العصر الكلاسيكي في السؤال المرتبط بالمال خاصّة.

يستحيل عليّ، بطبيعة الحال، معالجة هذا الموضوع بعمق. إذ سأكون بحاجة لوقت حرّ لا أجده حالياً. ولذا فما أقدمه هنا ليس سوى خطاطة ناقصة، أي بعض الملاحظات التي جمعتها وأقوم بعرضها، وذلك من أجل الإشارة إلى العمل الكبير والمهمّ الذي ينبغي القيام به. كما لن أحاول تنظيم هذه الملاحظات، فأنا أعيد نقلها عفويّاً، كما أستقي من كلّ واحدة منها الأفكار التي تتعلق بموضوعي.

ولكي يكون التحقيق مكتملاً، سأعود إلى الكتاب الأوائل لأدبنا. لكنّي سأكتفي أولاً بتناول ماليرب<sup>(2)</sup> Malherbe. وإليكم ما نقرأه لدى

(1) تعني صيغة الكاتب الطفيليّ *écrivain parasite* كاتباً مكتسباً، هذا الذي ينتظر من شخص أو من هيئة ما، الدولة مثلاً، الاضطلاع بإعالته.

(2) فرانسوا دو ماليرب François de Malherbe (1555-1628): من أكبر قدامى الشعراء الفرنسيين، نذر شعره وكتاباتة لتنقية اللغة الفرنسيّة من تحذلق شعراء العقود السابقة لفترته، ومن غرابهم، ويُعدّ أول منظري الكلاسيكية في الأدب والفنّ.

تالمون ديه ريو<sup>(1)</sup> Tallemant des Réaux، الذي يقول، بعد أن يشرح لماذا لا يستطيع الملك تأمين معاش كافٍ للشاعر: «طلب الملك من السيد بيلغاردي Bellegarde، وكان أول نبيل لمجلس الأعيان، الإبقاء عليه [على ماليرب] عنده حتى يصل إلى وضعية صاحب معاش. وكان بيلغاردي يدفع له ألف ريال فرنسي قديم معاشاً، بالإضافة إلى مسكنه وأكله، كما عين له خادماً وأعطاه عربة... وعند وفاة هنري الرابع، صارت ماري دو مديسي<sup>(2)</sup> Marie de Médicis تدفع خمسمائة ريال معاشاً للماليرب، الذي لم يعد، منذ تلك الساعة، تحت عهدة بيلغاردي... كان السيد مورون Morand، وهو من مدينه كون Caen قد وعد ماليرب وأحد النبلاء من أصدقائه، وهو من مدينة كون أيضاً، بأن يدفع لكل واحدٍ منهما مبلغ أربعمئة ليرة، مقابل لا ندري أية خدمة، وبهذا أسبغ عليهما نعمة كبيرة. كما دعاها لتناول وجبة العشاء معه. لكن ماليرب لم يكن يرغب في الذهاب إذا لم يرسل لها عربته لنقلها. وفي النهاية جعله النبيل يُحمل إليه على متن جواد. وبعد العشاء، حسبوا لهما ليرات المبلغ المخصص لهما».

أليس هذا مثلاً أنموذجياً؟ يبدو لي من الجدير ملاحظة كل شيء في تلك السطور القليلة. فالكاتب ضرب من البذخ يهبه سيد إقطاعي

(1) تالمون ديه ريو Tallemant des Réaux (1619-1692): شاعر فرنسي معروف خصوصاً بكتابه *Historiettes*، وهو مجموعة ضخمة من الحكايات السيرية مكرسة لمعاصريه من الكتاب ما زالت تعتبر مصدراً ثميناً لدراسة التاريخ الثقافي والسياسي لفرنسا في القرن السابع عشر.

(2) ماري دو مديسي Marie de Médicis (1575-1642): إيطالية أصبحت ملكة فرنسا من 1600 حتى 1610 إثر تزوجها هنري الرابع. ولدى وفاة هذا الأخير أصبحت وصية على ابنها لويس الثالث عشر حتى بلوغه سن الرشد وجلسه على العرش في 1614. عُرفت برعايتها للفنون، وواصلت فيما بعد التدخل في شؤون القصر مما اضطر ابنها إلى إبعاده عنه.

لنفسه. وحينها لا يكون عند الملك مال، يمرّره لأحد رجال حاشيته الأثرياء، ملتمساً منه إطعامه لبعض الوقت، كما تُمرّر بهيمة غالية الثمن، يأمل هو نفسه التسليّ بها عندما يجين الوقت؛ وفي الحقيقة، إذا كان الموت قد حرم الملك من تحقيق نزوته تلك، فالملكة موجودة لكي تعيد أخذ الشاعر على نفقتها. لقد أصبح الكتاب من الطيور النادرة، وقيمة كبيرة يعيرها أسياد ذلك الوقت أحدهم إلى الآخر، أو يمنحها إياه، أو يحوّلها إليه، وذلك من أجل التعبير عن أذواقهم واستعراض ثرواتهم. لكنّ ما يدهشني أكثر في صفحة تالمان ديه ريو تلك هو الكبرياء التي يحتفظ بها ماليرب وسط وضعيّة الكاتب الطفيليّ تلك؛ فهو يقبل بمبلغ المال من مورون، ولكن يشترط أن يبعث له بعربة، ثم يقبل، في النهاية، بأن يبعث له بحصان فقط. أليست هذه ملاحظة ثمينة عن أفكار ذلك الزمان؟ فالهدية المائيّة لا تجرحه، لكنّه يرغب في أن يحتفظوا بالمراسيم التقليدية فحسب.

هكذا يعجّ كتاب تالمون بقصص المعاشات ومقادير المال الممنوحة للمؤلّفين. فهو يقول، عند حديثه عن راكان Racan: «كان يعيش من أمرية شرطة ماريشال إيفيات Effiat». وفي مكان آخر، يقول عن شابلان Chapelain: «لقد اختطف الدوق لونغفيل Longueville شابلان من السيّد نواي Noailles، الذي كان يسيء معاملته، وذلك مقابل مرتّب بألفي ليرة... وقد درّت عليه قصيدته في مديح الكاردينال مازارن Mazarin معاشاً بقدر خمسمائة ريال... وفي وقت لاحق، أضاف لونغفيل على معاشه مائة ليرة...». ما الذي يمكننا التفكير فيه حيال نواي هذا، الذي كانت معاملته لشابلان سيئة إلى الحدّ الذي جعل لونغفيل يستغلّ المناسبة لكي يمنح نفسه ترف التمتع بشابلان، بسعر مرتفع تماماً بالنسبة

لتلك الفترة؟ هكذا كان الخدم يغيرون سادتهم، حينما ينهال عليهم هؤلاء بالضرب.

أنسخ هنا وثيقة معروفة، لكنها مهمة تماماً، نجدها في كتاب «عصر لويس الرابع عشر» *Le Siècle de Louis XIV*، لفولتير. تمثل الوثيقة مقتطفاً من قائمة المعاشات، تمّ العثور عليه عند كولبير Colbert، وقد يكون واضعها هو شابلان نفسه. كانت تلك المعاشات تدفع من قبل الملك: «للسيد بيار كورني»، الشاعر المسرحي الأول في العالم، يُخصّص مبلغ 2,000 ليرة؛ وللسيد دياريه Desmaretz، المؤلف الأكثر غزارة وصاحب

أجمل مخيطة ممكنة، 1,200 ليرة؛ وللسيد مولير، الشاعر الكوميدي الرائع، 1,000 ليرة؛ وللسيد القسّ كوتان Cotin، الشاعر والخطيب الفرنسي، 1,200 ليرة؛ وللسيد دوفيه Douvier، العالم بالآداب الإنسانية، 3,000 ليرة؛ وللسيد أوجيه Ogier، الحاذق في اللاهوت والآداب، 2,500 ليرة؛ وللسيد راسين، الشاعر الفرنسي، 800 ليرة؛ وللسيد شابلان، الشاعر الأكبر الذي لا مثيل له، وصاحب الحكم الأكثر سداداً، 3,000 ليرة.»

إذا كان لقب أكبر شاعر مسرحي في العالم، الممنوح لكورني، ما زال يرضينا، فإننا يدهشنا اليوم أن يحصل دياريه على لقب صاحب «أكبر مخيطة ممكنة»، وأن يسمي شابلان نفسه «الشاعر الأكبر الذي لا مثيل له، وصاحب الحكم الأكثر سداداً». بيد أنّ الأهمية لا تكمن في هذه النقطة، وإنما في اللائحة التي تشكل وثيقة إنسانية ثمينة، لأنها تعطي للمعاشات الممنوحة للمؤلفين معناها الحقيقي. فهي ليست مجرد صدقات موزعة على المعوزين فحسب، وإنما عربونات رضى يمنحها السيد لخدمه الذين يشهدون على مجده أيضاً. سأدرس فيما بعد ضمن أية شروط تتدخل الدولة لتقديم معونتها للأدب. في الماضي، كان سبب المعاشات متأتياً

من الوضع المعيشي الهش الذي يضع الأدب الكتاب فيه، غير أن تلك المعاشات كانت تجرّ معها دلالة فخرية، حتى أن بعض المؤلفين الأغنياء كانوا يتحايلون بتواضع مسرف ليكونوا بين من يتلقون معاشات.

لقد قدّم لنا تلمان ديه ريو عن هذا الموضوع مثلاً مثيراً للاهتمام يتعلّق ببلزاك: «إنّ هذا الرجل، الذي يتمتّع بكثير من الفضائل، قد كشف عن ضعف لم يدفعه نحوه أحد؛ فهو قد وقّع كما يلي إحدى رسائله إلى الكاردينال مازارن: «من خادمكم صاحب المعاش، الأكثر تواضعاً وطاعة وإقراراً بفضل سموكم...». كان بلزاك يمتلك ما يكفيه للعيش، ومع ذلك نجح في الحصول على خمسمائة ريال معاشاً». ذلك هو الأدب الطفيلي، بكلّ بريقه.

كما ينبغي الاستشهاد بشاهدة قبر تريستان Tristan، الذي توفي في عام 1665، والذي كان تابعاً إلى غاستون دورليان Gaston d'Orléans:

منبهراً بالبريق الرائع للحياة الاجتماعية،  
كنت أتفاخر دوماً بأمل لا جدوى منه،  
جاعلاً من نفسي كلباً يضطجع بالقرب من سيّد كبير،  
كنت أراني فقيراً دائماً، وأحاول الظهور؛  
عشتُ في الضيق، آملاً السعادة،  
ومتّ محتضناً خزنة، منتظراً سيّدي.

لم تلتو، بطبيعة الحال، كلّ الرقاب بمثل هذه المداهنة. فقد بقي رجال موهوبون منتصبين بكامل قاماتهم؛ لكنهم كانوا قلائل تماماً، ذلك أن أفكار ذلك الوقت، كما قلت آنفاً، كانت تعترف بصورة مطلقة بتلك

الحماية، وبحالة التبعية هذه، حيث يمسك الأسياد بالكتاب. كان الأسياد يدفعون الأموال، والكتاب ينحنون. بعد ذلك، أي في زمن فولتير، كانت الأعراف قد تغيرت. هكذا نجد عند فولتير الأسطر التالية التي كتبها عن مينار Mainard، وهو كاتب منسيّ ولد في 1582: «إنه واحد من المؤلفين الأكثر شكوى من الفقر الملازم لأصحاب المواهب. لقد نسي أنّ نجاح عمل جيّد هو المقابل الوحيد الذي يليق بالفنان؛ وإذا كان الأمراء والوزراء راغبين في نيل الشرف من خلال المكافأة التي يدفعونها لمثل ذلك الاستحقاق، فهناك شرف أكبر يكمن في انتظار ذلك الفضل دون طلبه؛ وإذا ما طمع كاتب بالحصول على ثروة فما عليه سوى تكوينها بنفسه». ها نحن بعيدون عن ذلك الغرور العجيب الذي دفع ببلزاك إلى الإعلان عن نفسه صاحب معاش؛ وبالرغم من ذلك، لا يرفض فولتير المعاشات، وما يقوله هو أنه يجب على المرء انتظارها فحسب.

أواصل أخذ بعض الوثائق من فولتير. لقد كتب: «كان لديكارت أخ أكبر منه سنّاً، كان مستشاراً في برلمان مقاطعة بروتاني Bretagne، وكان يزدري به كثيراً، ويقول إنه لا يليق بشقيق مستشار أن ينحطّ إلى مستوى أن يكون عالم رياضيات». لا بل لدينا أيضاً حكم أكثر وضوحاً من ذلك. وهو يتعلّق بفالانكور Valincour: «لقد جمع ثروة كبيرة، ما كان بمقدوره صنعها لو كان أديباً فحسب. فالآداب وحدها، المجرّدة من الحصافة الخدم التي تجعل من المرء نافعاً، غير قادرة في أغلب الأحيان على جني أيّ شيء آخر غير حياة تعيسة ومزدرى بها».

كما نعثر في سيرة لافونتين La Fontaine على معلومات مهمّة جداً. فإنّ «هاوي المخطوطات» *L'amateur d'autographes*، وهي صحيفة كانت تنشر رسائل مثيرة للفضول تماماً، قد قدّمت لنا العديد من الرسائل

المهمّة للافونتين. ففي رسالة تحمل تاريخ 5 يناير 1618، يشكر لافونتين عمه السيّد جانار Janart، مساعد النائب العامّ الملكيّ، ويعبّر عن كونه مديناً له بالكثير عن المبلغ الماليّ الذي وضعه في خدمته: «هذه هي ليست المرّة الأولى التي تشهد لي فيها على إرادتك الطيبة نحوي». وفي رسالة أخرى بعث بها إلى أمين صندوق دوق بويّون Bouillon في سبتمبر 1666، يشكو من «عدم استلام معاشه منذ عامين». كان بمقدور لافونتين أن يكون أنموذجاً للشاعر الذي يتمتّع بموهبة كبيرة، والذي حظيت أعماله بالنجاح، والذي يعيش في دُور أسياد مرحلته، ينتقل من واحد إلى آخر، دون أن يشعر بالحاجة إلى كسب عيشه عن طريق أعماله.

سيكون من السهل عليّ مواصلة تقديم أمثلة. كالوثائق التالية، التي عثرت عليها أيضاً في صحيفة «هاوي المخطوطات». ففي رسالة لداسييه Dacier بعث بها إلى دوق أورليان، الذي كان وصيّاً على العرش، نقرأ: «منذ خمسة وثلاثين عاماً وزوجتي تعمل من أجل تقدّم الأدب؛ وما يقنعنا بأنّ أعمالها لم تكن عبثية هو التشريف الذي أنعم به عليها سموكم الملكيّ. لقد منحها الملك الراحل معاشاً بقدر خمسمائة ليرة لاهتدائها الدينيّ؛ لكنّها مدينة بذلك المعاش لشفقة ذلك الملك العظيم، وليس لتقديره لها». وهناك رسالة أخرى من جلبيير Gilbert إلى باكولار دارنو Baculard d'Arnaud، أقتبس منها السطرين التاليين: «أحتاج إلى لويستية<sup>(1)</sup> واحدة، وأنا من الشجاعة بحيث أطلبها منك. ولا شكّ لديّ في أنّ طبيبتك ستجعلك تعيرني إيّاها، إذا كنت تستطيع ذلك». وفي النهاية، ها هي السيّدّة دو جونليس Mme de Genlis تكتب إلى تاليران Talleyrand، في عام 1814: «وضعي مرعب منذ رحيل دوق أورليان؛ فأنا

(1) عملة فرنسيّة ذهبيّة قديمة.

لا معاش عندي، ولا موارد أخرى؛ ولم أعش إلا بفضل الديون والأشياء المرهونة... إذا كان الملك يمنح الأدباء معاشات، فأنا أعتقد أنّ من حقّي المطالبة بمعاش أكثر من أيّ شخص آخر؛ فمهما يكن من تواضعه فسوف يكفيني، وإن بلغ ألفاً ومائتي فرنك».

إنّ لوحة البؤس العامّ للأدب في القرون المنصرمة هذه غير كاملة؛ لكننا نرى في أيّ اتجاه ينبغي أن تجرى البحوث، كما نشعر بنوعية الوثائق الحاسمة التي يمكن الحصول عليها. بعد ذلك، سيكون علينا تفحص الموارد التي كان بمقدور الكتاب جنيها من أعمالهم، كما ينبغي أن نعرف كيف كان يباع الكتاب وما كان ثمنه. أعتز بأنني لم أدفع ببحثي حتّى هذا الحدّ، فالتحقيق فيه صعب ويتطلّب الكثير من الوقت. كما ليس لدينا إلاّ القليل من قوائم مكتبات تلك الحقبة، والمبالغ المالية الدقيقة التي جلبتها كتب بعينها إلى مؤلّفين بحدّ ذاتهم. ولكي نحصل على معلومات دقيقة، يجدر بنا قراءة المذكرات والمراسلات، حيث يمكننا العثور على بعض الوقائع هنا وهناك. لكن يمكننا التأكيد مقدّماً على أنّ الكتاب والمسرح ما كانا يدرّان إلاّ القليل على أصحابهما، لا سيّما إذا ما قارنّا أرقام الماضي بأرقام اليوم. فليس هناك من مثال على اغتناء أحد العباقرة من أعماله. يحتجّ البعض على ما يقال عن الفقر المطلق لكورني، لكنّه مات، على أيّ حال، وهو في وضع ماليّ هشّ. وقد عاش راسين في النهاية كأبي برجوازيّ صغير. كما عاش مولير حياة كفاف، مع أنّه كان صناعياً إلى جانب كونه شاعراً كوميدياً. ولم يشرع المؤلّفون المسرحيون بربح المال إلاّ انطلاقاً من بومارشيه Beaumarchais. أمّا الروائيون والشعراء والمؤرّخون، فكانوا فرائس لأصحاب المكتبات. فقد مات باكولار دارنو، الذي أشرت إليه من قبل، فقيراً، بعدما جعل ناشري



أعماله يربحون أكثر من مليون فرنك.

هذا هو إذن الوضع الحقيقي لكتاب القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهو وضع يمكن تعيينه استناداً إلى وثائق أكثر أهمية من تلك التي ذكرناها. سأخص ما قلته. لا يمكن للعمل الأدبي إعالة مؤلفه، الذي سيصبح بالتالي طيراً نادراً، لا يمتلك غير الملك وعلية القوم وسيلة اقتنائه. كان ثمة عقد ضمني بين الحامي والمحمي، يلتزم بموجبه الحامي بإكساء من يحميه هو وإطعامه وإيوائه، أو أنه يكتفي بصرف معاش له؛ ويقوم المحمي، من جانبه، بتقديم المدائح لحاميه، ويهديه أعماله، لكي يوصل اسم المتفضّلين عليه إلى الأجيال اللاحقة. وذلك ما يدخل ضمن الدور الذي خصّصه النظام القديم<sup>(1)</sup> l'Ancien Régime لطبقة النبلاء: كان يقع عليها، مقابل ما تناله من امتيازات، واجب إعانة كل من يطيعون الملك، وما كانت الآداب إلا واحدة من تبعياته، كالأرض والشعب نفسه. لقد كانت المراتبية تسود على نحو مطلق، وتُحاط باحترام عريق. وإذا ما هبط الملك والأسياذ إلى حدّ تبادل الألفة مع كاتب ما، فما كان ذلك أكثر من تنازل مؤقت، إذ لا يخطر في بال أحد أن يضع لويس الرابع عشر على قدم المساواة الكاملة مع «الكاتب الهزلي» مولير. فالعبقرية لم تكن تؤخذ في نظر الاعتبار إلا ضمن أبهة الملك. من جهة أخرى، لم يكن المعاش، كما رأينا، مجرد مساعدة تقدّم لكاتب ليكون لديه الوقت الكافي لكتابة أعمال جميلة، وإنما هو أيضاً تشریف يبحث عنه حتى الكتاب الذين ولدوا أغنياء. كان جميلاً أن يكون أحدهم عائداً إلى سيّد نافذ؛ ذلك أن هذا يمنح الكاتب حظوة في العالم. وكانت كل الحياة الثقافية تدور ضمن

(1) النظام القديم l'Ancien Régime هو الاسم الذي مُنح في تاريخ فرنسا للفترة الممتدة من عصر النهضة (نهايات القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر) حتى الثورة الفرنسية في 1789 وقيام الجمهورية الفرنسية الأولى في 1792.

الدائرة الضيقة للطبقات العليا، في الصالونات والأكاديميات. من هنا تلك الروح الأدبية، كما حدّثتها، المصنوعة برمتها من التبطل والبلاغة، والملتزمة باحترام الأعراف، روح لطيفة ومهذّبة، تترعرع وتكبر في حلقة نساء، وتضيق من مداها الخصومات الأكاديمية، وتعيش بشكل خاصّ على القواعد والتقاليد، وتحقد غريزياً على العلم باعتباره عدواً لا بدّ أن يجهز ذات يوم على التقاليد ويأتي بصيغ جديدة لكلّ شيء.

### 3

لننظر الآن إلى الحالة المادية للكاتب، كما هي عليه في أيامنا. لقد حدثت الثورة الفرنسيّة من أجل كنس الامتيازات، واكتساح المراتبية والاحترام الزائد، بضربة صاعقة. لا شك أنّ الكاتب قد أصبح، ضمن الحالة الجديدة هذه، واحداً من المواطنين الذين شهد وضعهم التغيّر الأكثر جذريّة. لكن لم يدرك الناس ذلك مباشرة. ففي حكم كلّ من نابليون ولويس الثالث عشر وشارل العاشر، بدا الموقف وكأنّ الأشياء تجري كما كانت عليه في السابق؛ لكن كلّ شيء قد تغيّر، بقوة متأنيّة، ولم تعد طرق العيش هي نفسها، كما كانت الروح الأدبيّة تتشكّل، في كلّ يوم، ضمن الظروف المادية التي يمنحها المجتمع الفتيّ للآداب. فكلّ حراك اجتماعيّ يؤدّي إلى حراك ثقافيّ.

لقد انتشر التعليم، أولاً، وولد آلاف القراء. كما أصبحت الجريدة تدخل في كلّ مكان، وحتىّ الأرياف تشتري الكتب. وتحوّل الكتاب، الذي كان سلعة باذخة في الماضي، إلى مادة للاستهلاك العاديّ. كان سعر الكتاب، في الماضي، غالياً جدّاً؛ أمّا اليوم، فيستطيع حتىّ أصحاب

المداخل المتواضعة أن يكونوا لأنفسهم مكتبات صغيرة. هذه وقائع حاسمة: ما إن يتعلم الشعب القراءة، وما إن يقرأ بسعر رخيص، حتى تضاعف تجارة المكتبات أعمالها مراراً، ويجد الكاتب بيسر وسيلة عيشه من قلمه. لم تعد، إذن، حماية الكبار ضرورية، وسيختفي تطفل الكاتب، أي تكتبه، من الأعراف، فالمؤلف ما هو إلا عامل كأني عامل آخر، يحصل على عيشه من عمله.

ذلك ليس كل شيء. لقد طُعن طبقة النبلاء في صميمها. وها هي تتخلّى عن نمط عيشها الباذخ، كما بدأت تخفض رأسها تدريجياً إلى مصاف المساواة. وكان هذا سقوطاً حتمياً وتدرجياً، لن يتيح لها من بعد فرصة امتلاك شعرائها ومؤرخيها، في حال ما إذا بقي هؤلاء مضطربين إلى التماس توفير المأكل والنام لهم. لقد تغيرت الأعراف، ولم يعد هناك من يتخيّل اليوم داراً في ضاحية سان جيرمان تتمتع بنفس البذخ الذي كانت عليه دار لافونتين. وهكذا، لم يصبح بمقدور الكاتب الحصول على عيشه من خلال توجيهه للجمهور العريض فحسب، وإنما سيبحث عبثاً أيضاً عن سيّد يدفع له معاشاً لقاء إهدائه كتبه له.

لنتفحص فوراً مسألة المال في أدبنا الحاليّ. لقد جلبت الصحافة على وجه الخصوص موارد مالية طائلة. فالصحيفة هي عمل كبير يقدم لعدد ضخم من الأشخاص الخبز. كما يمكن للكاتب الشبان، في بداياتهم، العثور فيها على عمل يُدفع مقابلته غالباً. كما صار العديد من النقاد الكبار، والروائيين المشهورين، دون الحديث عن الصحفيين بصريح العبارة، والذين كان قسم منهم قد لعب أدواراً مهمة، يجنون من الصحافة أموالاً ضخمة. لكن لم تكن هذه الأثمان العالية معطاة منذ نشأة الصحافة؛ فهي كانت صغيرة تماماً في البداية، لكنها شرعت بالتضخم

تدرجياً، وما زالت تتضخم. فقبل عشرين عاماً، كان الأديب الذي يقبض مائتي فرنك في الشهر من عمله في صحيفة يعتبر نفسه سعيداً؛ أما اليوم، فرجال الأدب أنفسهم يحصلون على ألف فرنك وأكثر. يميل الأدب نحو التحوّل إلى سلعة خارقة للعادة، غالية، ما إن يوقّع على عقدها فرد مشهور. لا تتمكّن الصحف من فتح أبوابها أمام كلّ المبتدئين القادمين نحوها من المدن الأخرى، لكنّها تعيل حقاً الكثير من الشبان؛ وسيكون الخطأ خطأ هؤلاء إذا لم تكن لديهم القوّة الكافية التي تجعلهم ينفصلون عنها، لكي يتفرّغوا للوضع كتب جميلة. كما يقول بعضهم إنّه إذا كانت الصحافة قد تدخلت من أجل تقديم العون لتلك الشبيبة، فلكي تقيّد عقولهم وتجعلهم عاجزين عن إنتاج أعمال كبيرة. ذلك سؤال ينبغي علينا فحصه. لكن ما ألاحظه، في هذه اللحظة، يتمثّل ببساطة في الموارد المالية التي يقدّمها عصرنا للكتّاب الذين يعيشون من أقلامهم.

كما أصبح نشر الكتب سهلاً، ويتمتع بتعامل صحيح تماماً. فسيكون من الصبيانية التشكّي من صعوبة الوصول إلى الناشرين. ذلك أنّهم صاروا ينشرون بكثرة؛ وعدد الكتب الصادرة في فرنسا كلّ عام يقدر بعدة آلاف. ويتساءل المرء، عندما يرى فيضان الكتب المتبدلة والبائسة التي تكتظّ بها واجهات المكتبات، ما هي الكتب التي يمكن للناشرين رفضها. أمّا بخصوص التعاقدات، فإنّها أصبحت تصمّم حالياً ضمن ذهنية ممتازة من الثقة المتبادلة بين الطرفين. لقد كان عمل المكتبات، منذ فترة ليست بالبعيدة، يشكّل مقامرة حقيقية. فالناشر كان يشتري، لقاء مبلغ محدّد من المال، مخطوطة ما لعشر سنوات؛ ثمّ يحاول استعادة أمواله وربح أكبر قدر ممكن منها، باستخدامه لتلك الوثيقة بشتى الطرق. كان أحد الطرفين يخدع الآخر، بالضرورة؛ فإذا ما حصل العمل على نجاح

كبير، صرخ المؤلف في كل مكانٍ أنهم سر قوه؛ وإذا لم ينجح بيع العمل، قال الناشر إنه أفلس بسبب نشره هذيانات شخص أحمق. وهذا ما يفسر الحرب التي كان يتبادلها الناشرون والكتاب؛ وللتدليل على هذه الحالة، يكفي قراءة مراسلات بلزاك، ولا بدّ أيضاً من سماع شيوخ مهنة الأدب اليوم، لكي تتكوّن لدينا فكرة عن النزاعات والمحاکمات التي تقام بعد نشر أعمال بعينها. أمّا في ما يتعلّق باللحظة الحالية، فقد تغيّرت الأعراف. وإذا ما استمرّ بعض الناشرين في اتباع النمط القديم، فإنّ غالبيتهم تدفع للمؤلف حقّاً ثابتاً عن كلّ نسخة يطبعونها؛ فإذا كان الحقّ خمسين سنتياً، مثلاً، فسيكون المبلغ الذي يقبضه المؤلف، من نشر ألف نسخة، هو خمسمائة فرنك؛ وسوف يقبض نفس المبلغ في كلّ مرّة يسحب فيها الناشر طبعة جديدة. ولذا نفهم لماذا أصبح الاتهام المتبادل مستحيلاً؛ إذ لم يعد هناك من مقامرة، وصار المؤلف يربح بقدر حصول كتابه على النجاح، والناشر صار واثقاً من كونه لا يدفع للكاتب سوى الحقوق المناسبة مع المبالغ التي يربحها. كما لا بدّ لنا من القول إنّ لا يمكن لكتاب، اللهم إلا في حالة رواج استثنائيّ، أن يُثري مؤلّفه. وهكذا يمكن اعتبار بيع ثلاثة آلاف أو أربعة آلاف نسخة صفقة موفّقة؛ فهذا يعني أنّ المؤلف ربح ألفي فرنك، إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار معدّل الخمسين سنتياً مقابل كلّ نسخة، وذلك ربح كبير، لأنّ المعدّلات العادية هي بين ثلاثين سنتياً إلى أربعين. وهكذا نرى أنّه، إذا كان الكتاب قد تطلّب من مؤلّفه مدّة عام، وإذا ما ظهر مباشرة في المكتبات، فسوف يربح مؤلّفه مبلغ ألفي فرنك، وذلك لا يكاد يكفي للعيش في أيامنا هذه.

أمّا في المسرح، فعلى العكس من هذا، الربح عظيم. فكما هو الأمر بالنسبة للكتاب، يربح المؤلف النسبة المئوية من الدخل العامّ للمسرحيّة؛

لكن، ولأنّ الدخول هنا كبيرة، ولأنّ عدداً ضخماً من الناس لا يدفع ثلاثة فرنكات ثمناً لكتاب، فيما يدفعون سبعة فرنكات أو ثمانية لمقعد في أوركسترا، تريح المسرحيّة الدرامية أو الكوميديّة أكثر بكثير ممّا تريحه الرواية. لنأخذ مثلاً: المسرحيّة التي تعرض مائة مرة، وهذا هو مقياس النجاح العاديّ اليوم، سيكون دخلها المتوسّط في خزّانة المسرح أربعمائة ألف فرنك، وهذا يعني أنّ دخل المؤلف منها هو أربعون ألفاً، إذا ما كان حقّه بنسبة عشرة بالمائة. وإذا ما أردنا ربح المبلغ نفسه عن رواية، وكان حقّ المؤلف هو خمسين سنتياً على النسخة الواحدة، كان لزاماً أن تُطبع منها ثمانون ألف نسخة، وهذا عدد استثنائيّ، ولا يمكننا ذكر أكثر من أربعة أمثلة أو خمسة على حدوثه في الأعوام الخمسين الأخيرة. وأنا هنا لا أتحدّث عن العروض التي تقام في المدن الأخرى، أي خارج باريس، ولا عن العقود مع البلدان الأجنبيّة، أو إعادة عرض المسرحيّة ذاتها. وما أقوله ليس سوى حقيقة عاديّة، فالمسرح يربح أكثر بكثير من الكتاب، ولذا يعيش عدد لا يستهان به من المؤلفين منه، فيما لا يعيش إلّا عدد ضئيل من المؤلفين من بيع كتبهم المطبوعة.

أريد أن أشير هنا بعجالة إلى مسألة المال كما تطرح نفسها على كاتب مبتدئٍ قدّم إلى باريس. أعتزّف بأنّ ذلك الشاب يصل إليها وليس معه موارد، أو لديه مبلغ صغير، يكفي لتناول لقمة عيشه لعدّة أشهر. ثمّ تدفعه الحاجة عاجلاً نحو الصحافة. فهنا بمقدور المرء ربح قوته اليوميّ، وبالتالي عليه مزاوله هذه المهنة. وإذا ما كان ماهراً، أو مواظباً فحسب، فستكون له زاوية خاصّة، ويبيع بعض مقالاته، وفي النهاية يشكّل لنفسه موقعاً يدرّ عليه مائتين أو ثلاثة مائة فرنك في الشهر. وذلك ما يحمي من الموت جوعاً. ومع ذلك، يصرخ البعض ضدّ الصحافة، ويتهمونها

بتخريب الأدباء الفتيان، وتزييف المواهب. لكنني لم أتمكن من سماع تلك الشكاوى دون أن أبتسم. فالصحافة تميزت موهبة من لا موهبة لديهم، هذا كل ما في الأمر. من المؤكد أن انتشار الصحافة قد أخرج من وراء مكاتبها ومن محترفاتا مجموعة من الشبان كانوا سيظلون لولاها طيلة حياتهم إما باعة أقمشة أو صنّاع شموع. فهم لم يولدوا كتاباً، لكنهم يمارسون مهنة الصحافة كما كان بمقدورهم مزاولة مهنة أخرى، وذلك ما لا يجلب الضرر لأحد. لكن خارج من يمتلكون شخصيّة الصحفيّ الحقيقيّة، أي أولئك الذين يتمتّعون بمواهب خاصّة تتوافق مع هذه المهنة ومع المعركة اليومية التي يخوضونها فيها، اذكروا لي مثلاً واحداً عن كاتب فريد فقد موهبته لأنّه كان يحصل على قوت يومه من عمله في الصحف، في الأيام الصعبة من بداياته الأدبيّة. أنا، على العكس من ذلك، على يقين من أنّ الكتاب قد حصلوا في الصحافة على الكثير من الطاقة، وعملوا برجولة أكبر، واكتسبوا معرفة صعبة تماماً، وأكثر نفاذاً في العالم المعاصر. كنت قد عبّرت، في مكان آخر، عن هذه الفكرة، التي قد أطوّرها مستقبلاً. في انتظار ذلك، ها هو المبتدئ يحصل على المال من عمله في الصحافة؛ صحيح أنّ المضايقات كثيرة، والخبز يابس أحياناً، دون التغافل عن حقيقة أنّه يمكن للمرء، من ساعة إلى أخرى، فقدان عمله ذاك. وبالرغم من هذا، كان النضال قد بدأ، وإذا كان المبتدئ قويّ الشكيمة، وصلب الإرادة، فإنّه سيكتب كتاباً أو يؤلف مسرحيّة، خارج ساعات عمله اليومية، وسيحاول تدبير شؤونه لكي يحصل على ثروة أدبية كبيرة. فإذا ما ظهر كتاب له، أو تمّ عرض مسرحيّة له، فتلك خطوة عظيمة. وهكذا تتواصل المعركة، وتباع الكتب الواحد تلو الآخر، والمسرحيات تعقب واحدهنّ الأخرى؛ وكلّ ذلك يجري

في انتظار النجاحات الباهرة. حينئذ، يترك الكاتب، الذي وصل إلى تلك النجاحات، الصحافة، اللّهم إلا إذا كان يرغب في البقاء فيها بغية استخدامها في المساجلات التي تخدمه في إيصال أفكاره. لقد أصبح غنياً، إما من المسرح، أو من بيع المكتبات لكتبه؛ وها هو الآن سيّد نفسه. هذا ما حصل لأغلب الكتاب المحتفى بهم في الساعة الحالية. ومع ذلك، تمكّن البعض منهم من الإفلات من نضال الصحافة المرّ ذاك، إما لأنهم كانوا يملكون بعض المال عندما ابتدأوا، أو لأنّ المسرح والمكتبات قد لبّت حاجاتهم مباشرةً.

لقد تحققت، منذ خمسين عاماً، ثروات عظيمة في ميدان الأدب. يكفي أن نعطي بضعة أمثلة على ذلك. انطلاقاً من عام 1830، كانت الأرباح ضخمة. فأوجين سو Eugène Sue، بعد النجاح الجماهيري الذي لقيه كتابه «ألغاز باريس» *Mystères de Paris*، كان يبيع رواياته بأسعار باهظة تماماً. وجورج صاند، التي كانت في البداية في عوز كبير، وينحصر عملها في حدود رسم بعض المواضيع الصغيرة على الخشب، توصلت في النهاية إن لم يكن إلى تحقيق ثروة، فعلى الأقلّ إلى العيش بيسر كبير. أمّا ذلك الذي عرف الكثير من المال، فهو بالتأكيد ألكساندر دوما، الذي ربح واكتنز ملايين الفرنكات، عبر عمله فوق الإنسانيّ وفوضاه الجنونية. علينا ذكر فيكتور هوغو أيضاً، الذي تزوّج وهو لا ثروة لديه؛ فكانت أسرته الحديثة التكوين تعيش في ضنك، ثمّ، بفضل نجاح «أوراق الخريف» *Feuilles d'automne* و«نوتردام باريس»، ابتدأت بالنسبة له تلك الحياة الظافرة، الحافلة بألقاب الشرف والثراء.

أمّا حالياً، فمن يغتني هم المؤلفون المسرحيون. في مقدّمهم أضع ألكساندر دوما الابن، الحذر والحاذق بقدر ما كان والده مسرفاً



وفوضويًا. كما إنَّ السيّد فيكتوريان ساردو، الذي انطلق من البؤس الأسود، قد وصل هو أيضاً إلى العيش في بحبوحة مريحة، في قصر مارلي Marly، العائد له والواقع على أحد أجمل التلال المشرفة على نهر السين. بإمكانني مضاعفة الأمثلة، لكنّ أولئك الذين ذكرتهم يكفون للتدليل على أنّ الأدب يقدّم اليوم غالباً ثروة للكاتب.

لم أتمدّد عن بلزاك، لكن لا بدّ من دراسة حالته الاستثنائية، إذا ما كنّا راغبين، في العمق، في معرفة الدور الذي لعبه المال في الأدب. لقد كان بلزاك صناعياً حقيقياً، يصنع الكتب من أجل تعظيم شرف اسمه. كان مثقلاً بالديون، ومسحوقاً تحت ثقل مشاريعه التعيسة، عندما أمسك ثانية بقلمه، باعتباره أدوات الوحيدة التي يعرف استخدامها جيّداً، والتي يمكنها إنقاذه. وهكذا يطرح سؤال المال نفسه بقوة. فما عاد بلزاك يُستخر كتبه للحصول على قوته اليوميّ فحسب، وإنّما أيضاً لتعويض خساراته في مجال الصناعة. لقد تواصلت المعركة لزمن طويل، ومع أنّ بلزاك لم يحصل على ثروة، لكنّه سدّد ديونه، وذلك ما كان شيئاً طيباً بحدّ ذاته. نحن بعيدون عن لافونتين، أليس كذلك؟ بعيدون عن ذلك الخالم تحت الأشجار، المترّبّع مساءً إلى مائدة السادة الكبار، والذي كان يسدّد ثمن عشائه بخرافة يكتبها. لقد جسّد بلزاك نفسه في شخصيّة سيزار بيروتو César Birotteau. كما كافح الإفلاس بإرادة فوق بشرية، ولم يطمح في الأدب سوى إلى الحصول على المجد، لكنّه حصل منه على الكرامة والشرف أيضاً.

من المثير للاهتمام فحص ما صارت عليه اليوم المعاشات التي تُخصّص للأدباء. فالدولة، ذلك الكائن المعنويّ، قد أخذت مكان الملك، الذي كان يبدو وكأنّه يصرف على الأدب من جيبه الخاصّ. من جانب آخر،

لم تعد المعاشات تُدفع باعتبارها لقباً تشريفياً وشاهداً على الإعجاب العظيم، بل أصبحت تخصّص للمعوزين، وإلى الكتاب الذين ليست شيخوختهم سعيدة. وغالباً ما يتمّ التسرّ عليها، فيُعطى مرتّب لوظيفة بلا عمل، أي لقاء خدمة خيالية تحفظ للكتاب ماء الوجه. وبشكل عامّ، باتت المعاشات تعطى بسرّية وكأنّها شيء معيب. صحيح أنّها لا تقود بالضرورة إلى الانحطاط، غير أنّها علامة مؤكّدة على عوز يودّ المرء إخفاءه. وما حدث للامارتين، حينما مسّه الإفلاس، يجسّد تماماً الفكرة التي يحملها الجمهور اليوم عن هذه المسألة. فإزاء أولئك الذين أعلنوا عن خجلهم من العوز، الذي تركت فرنسا شاعرها الكبير يعيش فيه، وحيال أولئك الذين طالبوا بجمع تواقيع على مستوى الوطن من أجله، كان هناك صرخة تردّ عليهم بأنّ البلد ليس مطالباً بتقديم معاشات لأولئك الكتاب المسرفين، الذين بدّدت أياديهم المفتوحة دائماً الملايين من الفرنكات. وكان ذلك ردّاً قاسياً، لكنّه يتماشى مع مجتمعنا الجديد، فهو ينطلق من مبدأ المساواة الذي مفاده أنّ المنتج ينبغي أن يكون صانعاً لثروته. من المؤكّد أنّ فرنسا، مثلما كان يقال، غنيّة بما فيه الكفاية لدفع ثمن مجدها؛ لكنّ ثمة فارقاً بين كاتب أصبح حرّاً وجديراً بكتبه، وكاتب يمدّ يده بعد أن عاش بلا مبالاة حيال موهبته وديونه، وذلك ما لا يتردّد الرأي العامّ من الحسم بشأنه، فهو عطوف مع الأوّل وقاسٍ على الثاني. إنّ بلزاك - وأنا أتحدّث عن بلزاك القرن السابع عشر - لن يغامر اليوم بشرفه ويطلب مرتّباً من الحكومة. وهذا مكسب تمّ تحقيقه.

ومع ذلك، ما زال، في محيط العلماء والباحثين، من ينظر لهذا المعاش بعين الرضى. فهناك بحوث وتجارب تتطلّب، في الواقع، الوقت الكثير، وبالتالي فإنّ ما يجنيه المرء منها لا يعادل شيئاً تقريباً. لذلك يصبح تدخّل

الدولة صحيحاً تماماً. لكن ينبغي ملاحظة أنّ السؤال يطرح نفسه دائماً بذات الطريقة: فإمّا أن يحصل الكاتب على قوت يومه، ولا يحتمل أن يعيله أحد دون الشعور بالذلّ، أو أن عمله لا يسدّ حاجاته، وبالتالي سيكون لديه على الأقلّ عذر مقبول. لكن يبقى علينا، في الحقيقة، التحقّق تماماً إذا لم يكن لصنّاع الأحذية أو الخيّاطين، مثلاً، الحقّ في الشكوى؛ فهم أيضاً غالباً ما يسقطون في البؤس بعد ثلاثين عاماً من الشغل، ومع ذلك لا يعتقدون أنّ لهم الحقّ في القول لبلدهم: «لم أتمكّن من الحصول على خبزي اليوميّ، فلتعطني منه!»

هناك أيضاً التعضيدات، والتكليف بالأعمال، والمكافآت، التي بوّدي قول كلمة عنها. لا تكلف المكافآت الدولة شيئاً، لكنّها طريقة سهلة لإرضاء الناس، ولن أتحدّث عنها إلّا لكي أظهر، مرّة أخرى، روح المساواة. في الماضي، لم تكن الأوسمة تتدلّى أبداً على الصدور، أمّا اليوم، فهناك الكثير من أصحاب المقام الرفيع في ميدان الأدب. أمّا التّكليفات والتّعضيدات، فهي نادراً ما تحدث في عالم الأدب، ما عدا المسارح، ثمّ إنّها تتوجّه في هذه الأخيرة نحو المضاربات المسرحيّة، وليس إلى عمل المؤلف مباشرة. وهناك الكثير من الأفراد، لا سيّما من الشبان، تمّن يشكون ويتهمون الحكومة بأنّها لا ترعى الأدب كما تفعل مع الرسم والنحت، مثلاً. وهذه مطالبات خطيرة جدّاً، فشرّف أدبنا يكمن في استقلاليّته. وسأكرّر ما قلته في مكان آخر: كلّ ما يمكن للحكومة فعله من أجلنا هو أن تكفل لنا الحرية المطلقة. وإنّ الفكرة الأسمى التي نكوّنّها لأنفسنا عن الكاتب، في هذه الساعة، هي أنّه إنسان حرّ من أيّ التزام، ليس من شأنه الإطراء على أحد، ولا يستمدّ حياته وموهبته ومجده إلّا من ذاته، كما إنّه يهب نفسه لوطنه دون انتظار أيّ مقابل.

تلك هي، في أيامنا، وضعية السؤال المتعلق بالمال في المجال الأدبي. والآن، سيكون من السهل عليّ تحديد روحنا الأدبية ثمّ مقارنتها بما كانت عليه في القرون المنصرمة.

أولاً، لم يعد ثمة صالونات. أعرف أنّ هناك نساء طموحات، من متأنّقات حياتنا الديموقراطية الهائجات، ممّن ما زلن يتظاهرن باستقبال الكتاب. بيد أنّ صالوناتهنّ ما هي إلّا ملتقى طرق، حيث يتعاقب المدعوّون راكضين، في صخب مطامح خارقة للعادة. لم تعد الصالونات مكاناً لاجتماع المواهب المتعاطفة فيما بينها، كما كانت توفّره النساء في الماضي؛ كما لم يعد قائماً الحبّ المنزه ذاته للأدب، الذي يجعل بعضهم يمارسون المحادثة كمن يمارس موسيقى حجرة؛ إنّها فظاظات سلطة، وسلسلة من المصالح المتنازعة تهرع إلى بيوت سيّدات يُفترَضَنَ متمكّنات، بصفة أو بأخرى. نحن نلتقي، هنا، بالسياسة الضاحجة، المفترسة، والتي تختزل الأدب إلى مستوى غشاء حروف، حروف المثالية، المغسول بالصابون والمبهرج بأشرطة زرقاء. فالتفاهة نفسها تعيد إنتاج ذاتها دائماً، ويجري اللعب بالأدب أثناء حفلات العشاء، حيث تُطلَقُ البهيمة الإنسانية في المتع واقتسام خيرات هذا العالم. هكذا، وبمقتضى نتيجة حتمية، ترمي هذه الصالونات، التي هي مراكز حقيقة للاضطراب السياسيّ، في ردة فعل عنيفة ضدّ الحركة الأدبية للمرحلة، في حين تدّعي أنّها تسير في طليعة الأفكار الثورية والتقدمية. هنا تلقى قصائد صغيرة، ويجري التباهي باسم روما وأثينا، ويتظاهر بعضهم بالحنين إلى الأزمنة القديمة، ويطيلون كلّ أنواع الإعجاب بحق محظية قرأت الكلاسيكيتين

مثلما تعلّم غيرها العزف على البيانو. وبطبيعة الحال، يتم إنكار الأدب الحيّ في الساعة الراهنة، كما يتمنى البعض اضطهاده، دون أن يجزؤوا على القيام بذلك. كلّ هذا لا أهميّة له، فما هو إلاّ ثمرات نسوية عن وسائل الزينة والتبرّج.

يشكّل اختفاء الصالونات الأدبية واقعة مهمّة، لأنّه يؤثّر على انتشار الذوق، والانتساع المتواصل للجمهور. فمن اللحظة التي لا تصوغ فيها الرأي العامّ مجموعة صغيرة مختارة، أو النوادي التي يعرض كلّ واحد منها إلهه الخاصّ، يكون جمهور القراء هو الذي يحكم ويصنع النجاحات. لا بل هناك علاقة واضحة بين تزايد عدد القراء المتعاطم واختفاء الصالونات: لقد غرقت هذه الأخيرة وتوارت، لأنّها ما عادت قادرة على تسيير القراء، الذين أصبحوا فوجاً متكاثراً يرفض الخضوع. كما نجد بعض اللقاءات الأدبية، التي ما زالت قائمة في بعض الزوايا الأكاديمية بخاصّة، لكنّها مغمورة وعاجزة حيال الموج الصاعد للكتب، ولذا فهي مرغمة على اللجوء إلى الماضي الميت إلى الأبد. ذلك هو احتضار الروح الأدبيّة القديمة، الذي شهده سانت بوف.

ولنضف أيضاً أنّ الأكاديمية نفسها قد كفّت عن الوجود، أعني باعتبارها قوّة وتأثيراً في الأدب. لكنّهم ما زالوا يتنازعون هناك بفظاظة على الكراسي، مثلما يتنازع آخرون على الأوسمة، نتيجة للغرور الذي يقطننا. غير أنّ الأكاديمية الفرنسية لم تعد سيّدة المشهد الثقافي، بل فقدت حتّى سلطتها على اللغة. أمّا الجوائز التي توزّعها، فلا تعني الجمهور؛ وهي تُمنح بشكل عاديّ لبعض الأعمال الرديئة، كما فقدت تماماً معناها، ولم تعد تشير إلى أيّة حركة أو تقدّم لها تشجيعاً. فالتمرد الرومنطقيّ حدث بالرغم من الأكاديمية، التي كان عليها في النهاية أن تقبل به؛

واليوم، يمكن القول إنّ الواقعة نفسها على وشك التحقق بالنسبة لتطوّر الطبيعية: تبدو الأكاديمية وكأنّها عائق على طريق أدبنا، لذلك ينبغي على كلّ جيل إزاحتها بضربة من قدمه، ثم جعلها تستسلم. لأنّها لم تعد عاجزة فحسب عن تقديم أية فائدة، وإنّما صارت تشكّل مانعاً أيضاً، وهي من العبيثة والضعف بحيث تعجز عن فتح ذراعيها لمعانقة أولئك الذين كانت ترغب في افتراسهم. ولا يمكن في الحراك الأدبي للشعب أخذ مؤسسة كهذه بعين الاعتبار؛ وذلك لأنّها فقدت كلّ مغزاها ولم يعد لها فعل ولا أثر. دورها الوحيد، الذي ما زال البعض يعترف به، هو صيانة اللغة؛ لكن حتّى هذا الدور بات يفلت منها، فمعجم السيّد ليتريه Littré، المتبحر والزّاهر، أصبح يرجع إليه القراء أكثر من «معجم الأكاديمية الفرنسيّة»؛ هذا بصرف النظر عن حقيقة أنّ الكتاب الكبار، منذ 1830، قد زرعوا بقوة استثنائية مكانة هذا الأخير، ضمن حماسة الاستقلال الرائعة، التي بها يخلقون كلمات وتعابير أخرى، وينبشون غيرها من الكلمات التي حُرِّم استعمالها، ويضعون تعابير جديدة، وبالتالي يُثرون اللغة مع كلّ عمل جديد، بشكل يبدو فيه أنّ معجم الأكاديمية سيتحوّل إلى صرح أثريّ يحرك الفضول. أكرّر القول إنّ دور الأكاديمية معدوم بصورة جذرية في أدبنا؛ وستظلّ مجرد مجدٍ مزعوم وهين.

هكذا كان للحركة الاجتماعيّة، التي انطلقت من القرن الثامن عشر، ما يقابلها في الأدب. فالكاتب قد حصل على وسائل عيش جديدة؛ كما تلاشت مباشرة المراتبية، وأصبح الذكاء علامة نبالة، والعمل مصدر فخر. وفي الوقت ذاته اختفى، بنتيجة منطقية، تأثير الصالونات والأكاديميات، وكانت بشارة الديمقراطية قد حدثت في الميدان الأدبي: أعني أنّ التجمّعات صارت تذوب في الجماهير، والعمل يولد من

الجماهير ومن أجلها. وفي النهاية، نفذ العلم إلى داخل الأدب، كما توسّع التحقيق العلميّ ليشمل أعمال الشعراء، وهذا ما يميّز التطوّر الحاليّ، تطور الطبيعّيّة الذي يعيننا.

وعليه، أرى أنّه لا بدّ من مواجهة هذا الوضع والقبول به بشجاعة. لكنّ هناك من ينوح ويصرخ أنّ الروح الأدبيّة قد توارت؛ وذلك ليس صحيحاً، فهي لم تتوار، لكنّها تحوّل. أمل أنّي قد برهنت على ذلك. وهل يرغب أحدهم في معرفة ما الذي يحفظ لنا كرامتنا ويجعلنا كائنات جديدة بالاحترام؟ إنّ المال. فمن حماقة أن يهتف المرء ضدّ المال، الذي يشكل قوّة اجتماعيّة كبيرة تماماً. والفتية الصغار هم وحدهم المسموح لهم بتكرار تلك الكليشيات عن انحطاط الأدب، المنشغل في نظرهم بتقديم الأضاحي للعجل الذهبيّ. إنهم يجهلون كلّ شيء، وهم عاجزون عن فهم عدالة المال ونزاهته. ولنقارن للحظة بين وضع الكاتب في عهد لويس الرابع عشر ووضعه في أيامنا. أين نجد التأكيد العميق والناجز للشخصيّة؟ أين تكمن الكرامة الحقيقيّة؟ وأين نلقى القدر الأكبر من الجهد، والوجود الأوسع والأكثر احتراماً؟ من الواضح أنّنا نجد هذا كلّه لدى الكاتب المعاصر. ولأيّ شيء هو مدين بهذه الكرامة، وهذا الاحترام، وهذه السّعة، وهذا التأكيد على شخصيّة واحترامها؟ للمال، دون أدنى شكّ. إنّ المال، أي أن يكسب الفرد عيشه شرعيّاً، مقابل إنجازه لأعماله، الذي حرّره من كلّ حماية مُدلّة، وصنع من ذلك المشعوذ القديم، ومضحك البيوت القديم ذاك، مواطناً حرّاً، وإنساناً لا يعتمد إلّا على نفسه. فمع المال، تجرّأ على قول كلّ شيء، وسلّط نظره وفحص الأشياء حيثما كانت، لا بل وضع الملك أو الخالق نفسه موضع سؤال، دون أن يخشى، من جرّاء ذلك، فقدان رزقه. لقد حرّر المالُ الكاتب، وخلق الآداب الحديثة.

يُسَخِّطُنِي كَثِيرًا أَنْ أَقْرَأَ فِي جَرَائِدِ بَعْضِ الشُّعْرَاءِ الشُّبَّانِ أَنَّ عَلَى الْكَاتِبِ السَّعْيَ إِلَى الْمَجْدِ وَحْدَهُ. أَجَلْ، ذَلِكَ أَمْرٌ مُتَّفَقٌ عَلَيْهِ، وَلِذَا فَمَنْ الصَّبِيَانِيَّةُ قَوْلُهُ. لَكِنْ يَنْبَغِي أَنْ يَعِيشَ الْمَرْءُ. فَإِذَا لَمْ يُولَدْ ثَرِيًّا، فَمَا الَّذِي عَلَيْهِ عَمَلُهُ؟ هَلْ أَنْتُمْ نَادِمُونَ عَلَى ذَلِكَ الزَّمَنِ الَّذِي كَانُوا يُضْرِبُونَ فِيهِ فُولْتِيرَ بِالْعَصَا، أَوِ الَّذِي مَاتَ فِيهِ رَاسِينَ بِبَاعِثٍ مِنْ حَرْدِ لُويْسِ الرَّابِعِ عَشَرَ عَلَيْهِ، وَحَيْثُ كَانَ الْأَدَبُ بِرَمْتِهِ مَرْتَهِنًا لَطَبَقَةِ النَّبْلَاءِ الْفُظَّةِ وَالْغَبِيَّةِ؟ كَيْفَ؟ هَلْ تَدْفَعُونَ بِالْجُحُودِ حِيَالَ هَذِهِ الْحَقْبَةِ الْعَظِيمَةِ إِلَى حَدِّ عِزِّكُمْ عَنْ فَهْمِهَا، فَتَهْمُونَهَا بِالْمُتَاجِرَةِ، فَيَا هِيَ، قَبْلَ أَيِّ شَيْءٍ آخَرَ، الْحَقُّ فِي الْعَمَلِ وَالْحَيَاةِ! إِذَا كُنْتُمْ غَيْرَ قَادِرِينَ عَلَى الْعَيْشِ مِنْ أَشْعَارِكُمْ، وَمِنْ مَقَالَاتِكُمْ الْأُولَى، فَلتَعْمَلُوا شَيْئًا آخَرَ، لَتَعْمَلُوا فِي أَحَدِ الْمَكَاتِبِ الْحُكُومِيَّةِ، وَلتَنْتَظِرُوا قُدُومَ الْجُمْهُورِ نَحْوَكُمْ. لَا حَقَّ لَكُمْ عَلَى الدَّوْلَةِ. وَمَنْ الْمَخْجَلُ الْحَلْمُ بِأَدَبٍ يَعْتَاشُ مِنَ الرَّعَايَةِ. لَتَكُونُوا أَنْفُسَكُمْ، لَتَأْكُلُوا الْبَطَاطَا أَوِ الْكُمَاةَ، لَتَكْسِرُوا الْأَحْجَارَ فِي النَّهَارِ وَتَكْتُبُوا تَحْفَكُمْ الْأَدْبِيَّةَ فِي اللَّيْلِ. وَقُولُوا لِأَنْفُسِكُمْ الشَّيْءَ التَّالِيَّ فَحَسَبَ: إِذَا كُنْتُمْ تَمْتَعُونَ بِالْمَوْهَبَةِ وَالْقُوَّةِ، فَسَوْفَ تَصِلُونَ إِلَى الْمَجْدِ وَالثَّرْوَةِ مَعًا. تِلْكَ هِيَ الْحَيَاةُ، وَهَذِهِ هِيَ حَقَبَتُنَا. لِمَاذَا يَتَمَرَّدُ الْمَرْءُ بِطَرِيقَةِ صَبِيَانِيَّةِ عَلَيْهَا، مَا دَامَتْ سَتَظَلُّ وَاحِدَةً مِنْ أَكْبَرِ الْحَقَبِ؟

أَعْرِفُ كُلَّ مَا يُمْكِنُ أَنْ يُقَالَ إِذَا مَا تَنَاوَلْنَا السُّؤَالَ مِنْ جَوَانِبِ الْمُغِیْظَةِ. لَا بَدَّ أَنْ تَكُونَ التَّجَارَةُ قَدْ وُلِدَتْ مِنَ الشَّهِيَّةِ الْجَدِيدَةِ لِلْقِرَاءَةِ، وَمِنْ تَضَاعُفِ عَدَدِ الصُّحُفِ الْمُسْتَمَرِّ. لَكِنْ فَيَمَّ يَزْعَجُ هَذَا الشَّيْءَ الْكِتَابَ الْحَقِيقِيَّيْنِ؟ إِيَّاهُمْ يَرْبِحُونَ أَقَلًّا؛ مَا أَهْمِيَّةُ ذَلِكَ! الْمَهْمُ أَنْ يَجِدُوا مَا يَأْكُلُونَهُ. مِنْ جَانِبٍ آخَرَ، لِنَلْحَظْ أَنَّهُ، إِذَا كَانَ بُونْسُونُ دُو تِيرَايِ (1) Ponson du

(1) بيار ألكسي فيكونت بونسون دو تيراي Pierre Alexis, vicomte de Ponson du Terrail (1829-1871): كاتب فرنسي شعبي الإلهام وأحد رواد الرواية المسلسلة.



Terrail قد جمع ثروة، فلأته يعمل بكثرة، أكثر من صناع السونيتات الذين يشتمونه. لا شك أنّ الاستحقاق معدوم عنده، من وجهة النظر الأدبية، غير أنّ العمل الهائل لكاتب المسلسلات هذا يفتر ربحه، لا سيّما وأنّ ذلك العمل يغني بعض الصحف. نحن لا نتعامل مباشرة مع الجمهور، فبينه وبيننا هناك المضاربون، والناشرون ومدراء التحرير، شعب صغير يعيش برمته من أعمالنا، ويجني الملايين من الفرنكات من عملنا؛ وتريدون ألا نتقاسم ذلك، وأن نبصق على المال، تحت ذريعة أن المال ليس بالشيء النبيل! هذه أفكار مريضة، ومطالبات فارغة وخاطئة، حان وقت الاعتراض عليها. وأولئك الذين يتلفظونها هم من المبتدئين الفقراء جدّاً، الذين يتألّمون من عدم قدرتهم على العيش من أقلامهم، أو من هؤلاء الكتاب الذين لم يشعروا أبداً بالحاجة، ولذلك يتعاملون مع الأدب مثلما يتعاملون مع خليلاتهم، اللاتي يدفعون دائماً حساب عشاءاتهنّ الفخمة.

ما يمكنني قوله هو أنّ المال قد ساهم كثيراً في ولادة الأعمال الجميلة. لتختيلوا إذن، في زماننا الديمقراطيّ، شاباً يسقط على أحد أرضفة باريس ولا نجد فلساً واحداً في جيبه. لقد أريتكم قبل قليل، ذلك الشاب وهو يعيش، بشيء من العسر، من عمله في صحيفة ما، لكنّه يتمكّن، عبر مجهود من الإرادة، من كتابة أعمال، خارج شغله اليوميّ. تمرّ عشرة أعوام من عمره، وهو في كفاحه المرعب ذلك. لكن إذا ما تحقّق نجاحه فلن يحصل على المجد فحسب، وإنّما على الثروة أيضاً. وها أنّه محميّ، وقد أنقذ ذويه من البؤس، وسدّد بعض الديون التي كانت عائلته قد تركتها معلقة برقبته. من الآن فصاعداً سيكون حرّاً، ويجهر بما يفكر به. أليس هذا بالشيء الجميل؟ للمال هنا عظمته.

لقد طُرح السؤال دائماً بطريقة خاطئة، إذن. وعلينا الانطلاق من النقطة التي تقول إن كل عمل يستحق أجراً. يكتب أحدهم كتاباً، ومن الطبيعي ألا يفكر الكاتب الحقيقي كلما جلس خلف مكتبه في الحصول على أكبر مبلغ ممكن؛ لكن، بعدما يُنجز الكتاب، هناك الناشر، الذي يجني مالا من هذه البضاعة التي يتم تسليمها له، ولن يكون هناك ما هو أكثر طبيعية من حصول الكاتب على حقوقه المثبتة في العقد. من هنا، لم يعد بإمكاننا فهم تلك الاعتراضات الصاخبة ضدّ المال. هناك التجارة من جهة، والأدب من جهة أخرى.

في كل تطوّر كبير، علينا أن نأخذ الضرر بعين الاعتبار. إن من المحتم أن يتدخل المضاربون. كما تحدّثت عن كتاب القصص المسلسلة الذين تكتظّ بهم الأرصفة، والذين يربحون، من وجهة نظري، ما لهم بصورة شرعية، ما داموا يعملون، والبعض منهم يعمل بشيء من الذكاء. لكن ينبغي القول إن الأدب ليس مُهدداً هنا إطلاقاً. لا بل هنا يكمن ما يحسم السؤال. يخطئ المبتدئون بالصراخ ضدّ كتاب القصص المسلسلة، فهؤلاء لا يسدّون، في الواقع، الطريق في وجه الأدب، بل تمكّنوا من خلق جمهور خاص لا يقرأ سوى القصص المسلسلة. فهم يتوجّهون نحو قرائهم الجدد، غير المثقفين، والعاجزين عن الإحساس بالعمل الجميل. حينئذ، ينبغي بالأحرى تقديم الشكر لهم، ذلك أنّهم يستصلحون الأراضي غير المحروثة بنفس الطريقة التي دخلت عبرها الجرائد، التي تباع بفلس واحد، إلى الأرياف. من جانب آخر، علينا النظر في النظام السياسي، ومعرفة أنّه ما من حركات تحلّو تماماً من الشطط؛ فكل خطوة، داخل المجتمع، موسومة بطابع الكفاح والانهيار. على النحو ذاته، لم يكن من مفرّ من أن يقود تحرّر الكاتب، وانتصار الذكاء المدعو للاغتناء،

إلى أرستقراطية تتولّد عنها أضرار مؤسفة. ذلك هو الجانب الكالـح للأشياء. هناك رجال يتاجرون بطريقة مخزية بأقلامهم، كما تسيل في الطابق الأرضي للصحف أمواج من الحماقات، ونحن نفرق في سيول من الكتب الخرقاء. لكن ما أهميّة ذلك! إنّه جزء من الوسخ الإنسانيّ، في ساعات الأزمة الاجتماعيّة. علينا أن ننظر فقط إلى التقدّم الحاصل في الأعلى، إلى الجهود التي تبذلها المواهب الكبيرة، التي تنتزع من المعارك المعاصرة جمالاً جديداً، جمال الحياة بحقيقتها وكثافتها كلّها.

ثمّة عاقبة أخرى أكثر خطورة، تجعلني أشعر بالاضطراب دائماً، ألا وهي العمل المتواصل، الذي يخضع له الكاتب في أيامنا. فنحن لم نعد نعيش في ذلك الزمن الذي كانت فيه سونيتة واحدة، تقرأ في صالون ما، كافية لجلب شهرة للكاتب، ثم تقوده إلى الأكاديميّة الفرنسيّة. فأعمال بوالو Boileau، ولابروير La Bruyère ولافونتين يمكن جمعها في مجلّد واحد أو مجلّدين. أمّا اليوم، فعلينا أن ننتج ونتج. هو كدح عاملٍ مفروض عليه الحصول على قوته اليوميّ، وبالتالي لا يمكنه التخلّص من ذلك الشغل إلّا إذا كوّن ثروة. بالإضافة إلى ذلك، إذا ما توقّف الكاتب عن العمل، فسوف ينساه الجمهور؛ ولذا فهو مرغم على تنضيد المجلّدات الواحد على الآخر، كالنجار الذي ينضد قطع الأثاث الواحدة على الثانية. ولننظر إلى حالة بلزاك. وهذا شيء مرعب، ذلك أنّ السؤال يطرح نفسه دائماً: كيف ستعامل الأجيال اللاحقة مع عمل خارق كعمله «الملهاة الإنسانية» *La Comédie humaine*؟ لا يبدو معقولاً أنّها ستحتفظ بكلّ شيء، لكن هل سيكون بمقدورها الاختيار؟ علينا ملاحظة أنّ الأعمال التي ورثناها عن القرون السابقة كلّها قصيرة نسيّاً. فالذاكرة الإنسانية تتردّد حيال الأمتعة الثقيلة. فهي لا تحتفظ إلّا بالكتب

التي أصبحت كلاسيكية، أعني تلك التي يفرضونها علينا في عمر مبكر، حينما كان عقلنا عاجزاً عن الدفاع عن نفسه. لذا كنت دائماً قلقاً إزاء نتاجنا المحموم. فإذا كان الكاتب حقاً لا يحمل إلا كتاباً واحداً في داخله، فذلك يعني أننا نقوم بعمل خطر من أجل مجدنا، وذلك بتكرارنا الكتاب ذاته إلى ما لا نهاية له، مدفوعين دوماً بحاجات جديدة. هنا تكمن، في نظري، النتيجة المقلقة الوحيدة في الوضعية الحالية للأشياء. لكن لا ينبغي الحكم على المستقبل انطلاقاً من الماضي. فبطبيعة الحال، سيبقى بلزك مشمولاً بظروف أخرى غير ظروف بوالو.

وهكذا أصل إلى النفحة العلمية المتسللة أكثر فأكثر في ميداننا الأدبيّ. فمسألة المال ما هي إلا حصيلة لذلك التحوّل الذي عاشته الروح الأدبية في أيامنا الحاضرة؛ كما كان السبب الأول لذلك التحوّل نتاجاً لتطبيق المناهج العلمية على الأدب، وعلى الوسائل التي استعارها الكاتب من العالم، لكي يشرع بتحليل الطبيعة والإنسان. تُشنّ المعركة الحالية برمتها على هذه الأرضية: فمن جانب، هناك البلاغيّون، والنحاة، والأدباء الخالصون الذين يسعون لمواصلة التقاليد؛ ومن الجانب الآخر، هناك المشرّحون، والمحلّلون، الذين تبوّأوا علوم المعاينة والتجريب، والذين يطمحون إلى تصوير العالم والإنسانية من جديد، وذلك عبر دراستهم لآلياتها الطبيعيّة، وبدفعهم أعمالهم نحو أكبر حقيقة ممكنة. إنهم أولئك الذين انتصروا منذ مطلع القرن الحاليّ، والذين حدّدوا الروح الأدبية الجديدة؛ وهنا لا وجود لأيّة مدرسة، كما ردّدتُ مراراً، وإنّما هناك تطور اجتماعيّ من السهولة تحديد مراحلها بدقّة. إننا نرى على الفور الهوّة التي تفصل بلزك عن أيّ كاتب من القرن السابع عشر. لتتخيّل راسين وهو يقرأ «فيدر» Phèdre، تراجيديّته الأكثر جرأة، في أحد الصالونات: النساء

يصغين له، والأكاديميون يباركونه بإشارة من رؤوسهم، وجميع الحضور فرحون بفخامة تلك الأشعار، وحصافة المحاورات، وتوافق المشاعر واللغة. فالعمل كان تأليفاً موفّقاً من المنطق والبلاغة، ممارساً على كائنات تجريدية وميتافيزيقية، وقد جاء من كاتب خاضع للآراء الفلسفية لعصره. لتتناول الآن رواية «بنت العم بيت» لبلزك، ولنحاول قراءتها في صالون أو في أكاديمية؛ سوف تكشف لنا تلك القراءة عن كونها غير لائقة؛ لأنّها ستصدم السيدات؛ ولن يكون هناك من سبب آخر لذلك غير حقيقة أنّ بلزك قد كتب عملاً يقوم بالمعينة والتجريب على كائنات حيّة، وليس بصفته منطقيّاً، ولا بلاغيّاً، ولكن بصفته محلّلاً، يشتغل بموجب قواعد التحقيق العلميّ لعصره. هنا، تكمن الهوّة. وعندما أطلق سانت بوف صرخته: «آه، أيها الفيزيولوجيون، أنا ألتقيكم في كلّ مكان!»، كان يقرع نواقيس الحداد على الروح الأدبية القديمة، وقد شعر بأنّ هيمنة الأدب السابق قد انتهت.

كذلك هو الوضع. وسألخصه بتكرار القول إنّ حقبتنا عظيمة، كما أنّ من الصبائية النواح أمام عصر يعدّ نفسه للانطلاق. ذلك أنّ الإنسانية لن تترك خلفها، أثناء تقدّمها، سوى الحطام؛ فلماذا، إذن، الالتفات دائماً إلى الوراء والتباكي على الأرض التي يخلفها المرء ورائه، تلك الأرض المستلهكة التي يعمّها الخراب، في كلّ مكان؟ لا شكّ أنّ للعصور السابقة عظمتها الأدبية، لكنّ من المضرّ إيقافنا عند تلك العظمة، تحت ذريعة أنّه لن يكون هناك غيرها. فالأدب ليس إلّا نتاجاً لمجتمع بعينه. واليوم، شرع عصرنا الديمقراطيّ بامتلاك تعبيره الأدبيّ، الرائع والناجز. ينبغي قبوله دون ندم أو صبيانية، كما يجب الاعتراف بقوة المال وعدالته ونزاهته، والتسليم بالروح الجديدة، التي توسّع من ميدان الأدب عبر العلم، الذي

يحاول الوصول، فيما وراء النحو والبلاغة، ومن فوق الفلسفة والدين، إلى الجمال الحقيقي.

## 5

بمثابة استنتاج وخلاصة للصفحات السابقة، سأعالج بوجازة ما نسميه «قضية الشبيبة».

لكتّابنا المبتدئين مطالبات، وهذا ما يمكن فهمه وقبوله، ذلك أنّ طبيعة الشبيبة تستعجل التمتع. أعرف الكثير من الشبان في العشرين من عمرهم، ممن ينوحدون على انحطاط الأدب ويطالبون صارخين بحمايتهم، بعد رفض مسرحيتهم الثانية من قبل مدرء المسرح، أو عقب المقال الثالث الذي قدّموه إلى الصحافة ولم يُنشر. إليكم ما تحلم به شبيبتنا الأدبية: ينبغي أن يكون هناك ناشر متخصص يتكلف بنشر كل الكتب التي تصله من مبتدئ وإطلاقها، كما لا بدّ من وجود مسرح يستطيع، بفضل المعونة الكبيرة التي يتلقاها، عرض جميع المسرحيات التي يسلمها مبتدئ لمديره. وهنا، تشرع المساجلات، وينبري أحدهم للقول إنّ الحكومات تمنح المال للموسيقى أكثر ممّا للأدب، كما يتمّ الحديث عن الرسامين المثقلين بالتكليفات والأوسمة، والذين يعيشون كالأطفال المدللين تحت رعاية الإدارة. لفحص، إذن، تمّنيات الشبان.

إنّ فكرة تقديم العون بشكل عامّ تجعلنا نبتم. سيكون هناك دائماً انتقاء، فتكّلف لجنة أو ممثّل للدولة يضطلع بفحص المخطوطات. وحينها تشرع الرغبة الشخصية بفرض نفسها، فالشبان الذي تتمّ منحيتهم سوف يتهمون الدولة بأنّها لم تفعل أيّ شيء من أجلهم، وبأنّها تخنقهم طواعية.

وهم غير مخطئين، من جانب آخر، بقولهم ذلك: فالمنتفعون من المعونات هم من التافهين، ولم يحدث أبداً أن تلقت موهبة فريدة أيّ عون. كما لم يطبق نظام التعزيد على الكتب؛ ففي الحقيقة، ليس هناك من ناشر تلقى مبلغ مائة ألف فرنك أو أكثر من الدولة، مقابل تعهده بنشر ما بين عشرة كتب وخمسة عشر كتاباً لمؤلفين شبان سنوياً. لكن الأمر تمّ تحقيقه، منذ عهد بعيد، في المسرح؛ فمسرح الأوديون L'Odéon، مثلاً، فاتح أبوابه للمؤلفين المسرحيين المبتدئين. وعليه، بوّدي أن تجرى دراسة حول المؤلفين من أصحاب المواهب، الذين عُرضت إحدى مسرحياتهم في الأوديون. أنا على يقين من أنّ عددهم قليل نسبياً، أمّا قائمة المؤلفين التافهين تمّ عرضت أعمالهم والمنسيين الآن، فستكون طويلة. لقد قلت كلّ ذلك من أجل الوصول إلى المسألة التالية: لا ينتفع من الحماية في الأدب إلاّ التفاهة.

غالباً ما كتب لي مؤلفون شبان، لا سيّما من المؤلفين المسرحيين: «ألا تعتقد إذن أنّ هناك مواهب مجهولة؟» ما دامت الموهبة لم تعلن عن نفسها، لا يمكننا، بطبيعة الحال، التعرّف عليها؛ لكنّ ما أعتقده والجارى في الواقع أيضاً، هو أنّ كلّ موهبة تتمتع بقوة ما تعلن عن ولادتها، ثمّ تفرض نفسها في النهاية. هنا يكمن السؤال، وليس في مكان آخر. لا أحد يُعِين العبقريّة على الولادة، لأنّها تولد وحدها. وسأخذ مثلاً على ذلك من بين الرسّامين. نحن نرى كلّ سنة، في «معرض الرسم»، سوق «الفبركة» الفنّية ذلك، لوحات لطلاب، وتخطيطات لا معنى لها قام بها تلامذة ما زالوا يعيشون في الأقسام الداخلية، وهي موجودة هناك على سبيل التشجيع والتسامح؛ وهي لا أهميّة لها، ثمّ لا يأخذها ولن يأخذها أحد في عين الاعتبار، والخطأ الكبير هو أنها تحتلّ، عبثياً، مكاناً هناك.

لماذا يتحتّم علينا، إذن، أن نعرض في مجال الأدب أشياء كهذه لا قيمة لها، وناجحة عن المعونة؟ إنّ الدولة غير مطالبة بتقديم أي شيء للكاتب الشبان؛ ولا يكفي كتابة بضع صفحات لكي يطرح المرء نفسه شهيداً إذا لم ينشر له أحدهم كتابه أو يخرج له مسرحيته؛ فالإسكافي الذي صنع أوّل زوج أحذية لا يرغم الحكومة على عرضها وبيعها من أجله. العامل هو من ينبغي عليه فرض عمله على الجمهور. وإذا لم يكن يتمتّع بمثل هذه القوة، فهو لا أحد، وسيظلّ دائماً مغموراً بحكم خطئه وعن حقّ.

ينبغي قول ذلك بوضوح تامّ: لا يستحقّ الضعفاء، في الأدب، أيّ اهتمام. فما داموا ضعفاء، لماذا يرغبون في أن يكونوا أقوياء؟ إنّ صرخة: «يا لتعاسة المغلوبين!» تنطبق عليهم أكثر ممّا تنطبق على غيرهم. ليس هناك من يرغم صبيّاً على الكتابة؛ لكن ما إن تناول قلمه، حتّى يكون عليه تحمّل نتائج المعركة، وسيكون من سوء حظّه إذا ما سقط من أوّل ضربة وعبرت أجيال على جسده المستجى على الأرض. وفي مثل هذه الحالات، ستكون التشكّيات صبيانية، ولا يمكنها، من جانب آخر، معالجة الأمر. فالضعفاء ينهارون، مهما تكن الحمايات المقدّمة لهم؛ بينما يصل الأقوياء رغم العوائق؛ وهنا تكمن كلّ عبرة المغامرة.

أدرك جيّداً، إذا ما بقينا فيما هو نسبيّ، أنّ هناك أمثلة على كتاب رديئين تماماً استطاعت المعونات والتشجيعات أن تخلق منهم كتاباً مشهورين. بيد أنّ هذه الحجّة غير نزيهة. لماذا تحتاج فرنسا لكتاب رديئين؟ وإذا كنّا نشجّع المبتدئين، فمن الواضح أنّنا نقوم بذلك على أمل تشخيص عبقرية ما، قد تكون موجودة عند أحد منهم. فالكتب والمسرحيات ليست من أشياء الاستهلاك العادية، كالتبعتات والأحذية، على سبيل المثال. هذا الاستهلاك، إذا ما شئنا دعوته كذلك، قائم في المكتبات والمسارح؛



لكن النتيجة ستكون، في هذه الحالة، هي الحصول على أعمال ذات قيمة واطئة، يجري استهلاكها مباشرة، لأنها مكرّسة لسدّ حاجاتنا الآتية. ولن أرغب في تحديد مقدار التفاهة التي قد يتباهى بعضهم بإمكان العثور عليها في هذه الأعمال، إذا ما تدخلت الدولة ومنحتها فرصة في المنافسة. في هذه الحالة علينا القيام مباشرة بفتح صفّ في معهدنا للفنون والحرف، لنعلّم فيه صناعة الكتب والمسرحيّات، وفقاً لأفضل صيغة معترف بها، ثمّ نحدّد، في كلّ صيف، عدد الروايات والمسرحيّات الكافية لسدّ حاجة باريس في الشتاء. كلّاً، العبقرية وحدها هي الجديرة بالاهتمام، في كلّ ذلك. وليس هناك ما يبرّر الإعانة، إذا لم نكن نسعى ضمناً إلى تسهيل قدوم الأفراد المتفوّقين، الذين يجدون أنفسهم ضائعين وسط الجمهور، ويتألّمون من ذلك الوضع.

انطلاقاً من هذه اللحظة، تزداد المسألة بساطة. فليس علينا إلّا ترك الأشياء تأخذ مجراها، ذلك أنّنا لا نمنح الموهبة لأحد، فالموهبة تحمل معها بالفعل القوّة الضرورية لتطوّرها الوافي. لتنظروا إلى الوقائع. ولتأخذ مجموعة من الكتاب الشبان، عشرين، ثلاثين أو خمسين منهم، ولتتابعهم في حياتهم. في البداية، ينطلقون جميعهم بذات الخطوة، ويتمتّعون كلّهم بالقدر نفسه من الإيمان والطموح. ثمّ، وبصورة مفاجئة، تنشأ المسافات، فالبعض منهم يبدو وكأنّه يركض، فيما يراوح الآخرون في مكانهم. لكن لا ينبغي إصدار حكم عند هذه النقطة. ففي النهاية، ستتأكد النتيجة: يبقى التافهون، المدعومون، والمدفوعون دفعاً، والممدودة لهم يد المعونة على حالهم، أي تافهين، بالرغم من نجاحاتهم الأولى؛ كما سيكون الضعفاء اختفوا نهائيّاً، أمّا الأقوياء، الذين واصلوا كفاحهم لمُدّة عشرة أعوام أو خمسة عشر عاماً، وسط الكراهية والحسد، فسوف ينتصرون،

ثم يصعدون ويتألقون في الصف الأول. ذلك هو التاريخ الأبدي. وسيكون من الخطأ توفير أعوام البداية العسيرة على الأقوياء، أي تلك المعارك الأولية التي تدميهم. طوبى لهم إذا ما تألموا، ويشسوا، أو غضبوا. فغباء الجمهور واستشاشة خصومهم غيضاً هي التي ستولد العبقرية فيهم، في نهاية المطاف.

لا وجود لمسألة الشبيبة، من وجهة نظري، إذن. هي موضوع مستهلك يصلح لهدهة الآمال الخائبة لدى الضعفاء. وكما أسلفت، لم يكن باب الناشرين ومدراء المسارح مفتوحاً في أي وقت مضى أكثر منه اليوم؛ كل شيء يُنشر ويُمثل؛ وليهنأ بال أولئك الذين يُجبرون على الانتظار، فهم ينضجون أثناء ذلك. إن أسوأ حالات التعاسة، بالنسبة لمبتدئ، هي تلك التي يصل وينجح فيها بسرعة كبيرة. كما ينبغي معرفة أن وراء كل شهرة صلبة عشرين عاماً من الجهد والعمل. أما في ما يتعلق بذلك الشاب الذي كتب عشر سونيتات أو أكثر بقليل، والذي يغار من كاتب مشهور، فعليه معرفة أن ذلك الكاتب يموت من شهرته.

منذ فترة من الزمن والتظاهر بالاهتمام بالشبيبة يبدو وكأنه الشيء الأفضل. محاضرون لطفاء يتكلمون عن الشبيبة بتأثر، وصحافيتون يحثون الدولة على رعاية المبتدئين، وقد ينتهي بهم الأمر بالحلم بقيام مكتبة أنموذجية. حسناً! كل ذلك مقعر وفارغ. فهؤلاء الناس يطرون على الشبيبة، لا أكثر، ضمن مصلحة مباشرة نوعاً ما؛ فالبعض يحلمون باستغلال مسرحي، والبعض الآخر ينشغلون بتلميع شهرتهم كأفراد طبيي السريرة، وفتة ثالثة تسعى لإيهامنا بأنها تقبض على الشبان بأيديها، وأن المستقبل لها. أعترف بأن هناك، وسط هذا الجمع، أناساً ساذجين وبسطاء، يعتقدون أن عظمة أدبنا تكمن في حل مسألة الشبيبة المزعومة

هذه: أما أنا، أنا الذي يعشق طواعيةً قول الحقائق الفظة، والذي يجد مصلحته في الصراحة، فسأقول ببساطة للمبتدئين، مختتماً:  
اشتغلوا، فالأمر كله يكمن في هذه النقطة. وقلوا لأنفسكم إنكم، إذا كنتم تتمتعون بالموهبة فسوف تفتح أمامكم الأبواب الأكثر انغلاقاً، وستوضعون في أعلى الأماكن التي تستحقونها. ولترفضوا، بشكل خاص، أفضل الإدارة عليكم، ولا تطلبوا أبداً الحماية من الدولة؛ ذلك أنكم ستتخلّون في هذه الحالة عن رجولتكم. إن قانون الحياة الأكبر هو النضال، ونحن لا ندين لكم بأي شيء، وأنتم ستنتصرون بالضرورة، إذا ما كنتم قوّة، أما إذا ما سقطتم، فلا تلموا أحداً، ذلك أن إخفاقكم أمر عادل. بعد ذلك، لتحترموا المال، ولا تسقطوا في ذلك القذح الصياني، الذي يوجّه بعض الشعراء الشبان له؛ فالمال هو بمثابة شجاعتنا وكرامتنا، نحن الكتاب، الذين هم بحاجة إلى أن يكونوا أحراراً، حتى يقولوا كل شيء، نحن الذين أعاننا المال على أن نكون مثقفين رئيسيين للحقبة، أي الأرستقراطية الوحيدة الممكنة. إقبلوا بحقبتكم، لأنها واحدة من الحقب العظيمة بإنسانيتها، وثقوا بقوة المستقبل، دون التوقّف عند العواقب المحتومة، كطغيان الصحافة، أو التجارة الرخيصة للأدب الضعيف. وفي النهاية، لا تنوحوا على الروح الأدبية التي حملها مجتمع ميت معه. ذلك أن روحاً أدبية تنبثق من المجتمع الجديد، روحاً تتسع يوماً بعد يوم في البحث عن الحقيقي وفي تأكيده. ولتدعوا الحركة الطبيعية تواصل سيرها، ولتركوا العبقريات تظهر وتكمل العمل. أنتم يا من تولدون اليوم جميعكم، لا تكافحوا ضدّ التطور الاجتماعي أو الأدبي، ذلك أن عبقريات القرن العشرين قائمة بينكم.



## كره الأدب<sup>(1)</sup>

أتذكر الانفعال الذي كان يولده عندي صدور صحيفة جديدة، أيام كنت أفلح، بمشقة بالغته، في نشر عدد من مقالاتي: يمكن أن يُفتح هنا باب آخر، وربّما وجد الأدب أخيراً زاوية ضيافة صغيرة. لذلك ما زلت -ربّما بسداجة- أشعر بالفرح أحياناً، في كلّ مرّة أرى فيها باريس مزينة بالإعلانات [عن ولادة صحيفة جديدة]. فقد تكون، على الأقلّ، منفذ رزق لبضعة مبتدئين.

في هذه السنة، توافق صدور صحف جديدة مع بطالة الصيف. فمجلسا الشيوخ والنواب كانا معطلين، ولا وجود للسياسة تقريباً، إلّا على هيئة أصداء لأحداث متباعدة. وما دام عدد الصحف قد ارتفع في اللحظة ذاتها التي تراخت فيها السياسة، فلعلّهم سيّخذون قراراً من أجل إعطاء مكان أوسع للأدب؛ فلا أحد يجهد أنّ الأدب قد تحوّل

---

(1) لهذا النصّ والذي يليه قصة. لقد كانا وراء قراري الحاسم بمقاطعة جريدة «لو فولتير» *Le Voltaire*، التي احتجّ مدير تحريرها، دون سابق إنذار، عليّ قائلاً إنني لا أكنّ احتراماً لرجالنا السياسيين، وتظاهر بالاعتقاد بأنّي أذاع عن الأدب الفاحش. وذلك ما جعلني أقدم استقالتي أمام الجميع. أيصدر سلوك كهذا، وهو من الأشياء غير المألوفة في الأدب، عن رجل يشكل، بوعي أو بدون وعي، أداة للأدباء الفاشلين الذين كنت أنضح أطعماعهم السياسية؟ أم تصرّف ذلك الرجل من تلقاء نفسه، ومفرده، لتوجيه هذه الطعنة، الغريبة في ميدان أدبنا، عاجزاً عن فهم ما كنت أكتبه في صحيفته؟ كلّ شيء ممكن. ها هي مقالاتي أمامكم ولكم أن تحكموا عليها. إنّه لدور جميل أن يسقط المرء من أجل الأدب. وليس لديّ غير نزوة واحدة، ألا وهي أن يدوم ذكر ذلك المدير من خلالي، وأن أوصل اسمه إلى الأجيال القادمة: لقد كان اسمه هو السيّد جول لافيت *Jules Laffitte*. (إميل زولا).

إلى مجرّد مادّة تُسدّ بها ثغرة ما. فبين جلستين للبرلمان، يبحث بعضهم في مقالة بيليوغرافية عن تبريرات. أمّا المنوّعات والدراسات الأدبية الطويلة نوعاً ما، فتظلّ لأشهر مطروحة على طاولة المكتب. والصحف التي كانت تتمتع بسمعة ضيافتها للأدب، كصحيفة «مناظرات» *Débats* أو «الزمان» *Le Temps*، تركت السياسة تفرسها، هي أيضاً. ولم يبق، في الصحافة، إلّا خمسة أشخاص أو ستة ممن يصرون على الحديث عن الأدب، ولا شيء آخر غير الأدب، وسط الضوضاء المعيبة للأحزاب حولهم. أعتقد أنّهم سيُحسب لهم، فيما بعد، هذا العناد المخلص. لا بل أنهم يتفضّلون عليهم من الآن، بتركهم يكتبون، في جريدة ما، ثلاثمائة سطر كلّ أسبوع، كان بالإمكان استخدامها بشكل نافع لمناقشة تعديل الدستور أو اللائحة الانتخابية.

كانت السياسة عاطلة، إذن، فيما تزايد عدد الصحف، وكنت أحلم في أن يلجأوا إلى الأدب بحكم الضرورة. الحال أنّهم لم يفعلوا ذلك أبداً. فالسياسة، التي كانت تسيل كالشلال، تحوّلت ببساطة إلى بركة آسنة، تغفو وتتعمّق في المكان ذاته، ذلك كلّ ما في الأمر. وحتى لو تمّ إنشاء مائة صحيفة جديدة، فستفيد منها السياسة، لكي تتمرّع أكثر في الوحل. ستفرغ صفحاتها من كلّ شيء، حتى من الإعلانات، إذ ستنتلق السياسة لتملأها، من فوق إلى تحت، بفيضها الفاتر والعكر. وحدها السياسة قائمة بذاتها، وهذا يكفي. فهي المرض الحتميّ لمرحلتنا، الانتقالية والحافلة بالاضطرابات.

تحدثت يوماً مع رئيس تحرير إحدى الصحف الجديدة. لقد كلّمني بمראה عن أسرة تحريره، التي كانت بعيدة عن إرضائه، وسألني عمّا إذا كنت أعرف بعض الشبان من ذوي المواهب. ذكرت له عدّة أسماء؛ لكنّه

هزّ كتفيه، وشرع يدمدم:

«آوه، أديب آخر!... أنا أبحث عن شابّ يتمتّع بموهبة كبيرة يتفرّغ بصورة كاملة للسياسة.

- آه، قلت له في النهاية، وقد عيل صبري، هل تظنّ أنّ شابّاً يمتلك موهبة كبيرة سيرضى لنفسه الخوض في مطبخكم السياسيّ القذر؟ كان ذلك شيئاً فظاً، لكنّه كان ولا يزال هو التعبير الدقيق عمّا أفكّر فيه. لا شكّ أنّي أعترف بأنّ ثمة، بين الطموحين الذين كوّنوا لأنفسهم مكانة في السياسة، بعض الأفراد المتفرّدين والمقتدرين. لكن علينا ملاحظة أنهم لم يحققوا انتصارهم إلّا في ميدان الفعل خاصّة، وهم لا يحتفظون في داخلهم إلّا بكاتب تافه. فالشعراء وكتاب النثر الكبار لم يحتلّوا أبداً إلّا موقعاً هشاً في الحكومات. وإذا ما وضعنا من حققوا نجاحات خارقة في السياسة جانباً، وبقينا على مستوى جماهير الصحفيين ومثري الشغب، وقطيع المتخبين في الاقتراع العام، من المستشارين البلديين حتّى نواب البرلمان، فسنرى أنّ هناك فنّاناً أو كاتباً محبباً في كلّ واحد من رجال الدولة العابرين أولئك. وستظلّ الملاحظة ذاتها: تختار السياسة اليوم مجتديها بين بوهيميّ الأدب.

كم أعرف من هؤلاء الأفراد، وكم هي القصص التي يمكنني سردها عنهم! فهذا الذي ابتداءً بديوان شعر، يمكننا العثور على نسخ منه في أكشاك الكتبيّين حتّى اليوم؛ وذاك الذي بقي يتجوّل بمخطوطته عشرة أعوام، بين محرّري الصحف ومدراء المسرح، والثالث المنهك من الجهود التي بذلها، منذ بداياته الصحفيّة المشكوك بها، دون أن يصل إلى كسب جمهور يمكنه من تجاوز شهرته في الحانات؛ والآخر الذي حاول كلّ شيء، من التاريخ إلى النقد، ومن الشعر إلى الرواية، والطموح يتأكله،

والذي كان مرغماً أيضاً على التخلّي عن أحلامه، الواحد تلو الآخر، إلى أن جاء اليوم الذي عثر فيه، في السياسة، على أم حنون له ولكلّ التافهين مثله. ولن أتحدّث عن أولئك الكتاب الذين كانوا يتمتّعون في يوم ما بذكاء أدبيّ، والذين استفاقوا، ذات يوم، منهكين تماماً، إلى حدّ عدم قدرتهم على استعادة مواهبهم؛ ثمّ تحوّلوا إلى مجنّدين ممتازين، هم أيضاً، للسياسة، مادّين أيديهم اليمنى للعجزة واليسرى للمقعدين.

ذلك هو المشفى، حظيرة الحيوانات النادرة، وأسفاً لمن سيغضب منّي، فأنا لا أجد مفردة قويّة بما فيه الكفاية للتعبير عن سخطي. أجل، أنا حانق على معرض الطموحات الرديئة والغبيّة ذاك. خذوا مريضاً بمرض خبيث، أو غيبياً، أو منحرف العقل، وستجدون في هذه الشخصيّة، بالرغم من كلّ شيء، خامة سياسيّة. أعرف من أولئك الأفراد من لا يستحقّ أن يكون خادماً عندي. إنّه عالم نزوات، هجمة للشهوات كلّها على امرأة سهلة يحلم باغتصابها الجميع. وذلك ما لا يتطلب لا عقلاً، ولا قوّة ولا فزادة، وكلّ ما يحتاجونه هو التحالفات ونوع من السطحيّة الشخصيّة. فحين يخفق المرء في كلّ شيء وفي كلّ مكان، وبعد أن كان محامياً أو صحفياً أو رجلاً مشلول القدرات من أعلى رأسه حتّى أخمص قدميه، تلتقطه السياسة لتصنع منه وزيراً كأبّي وزير آخر، يتحكّم بالعقل الفرنسيّ كمثّل حديثٍ نعمة متواضع إلى حدّ ما، وعلى شيء من الدماثة. تلك هي الوقائع.

يا إلهي! ما زالت الوقائع مقبولة، لأنّ نهاذج عجيبة منها تحدث يومياً. والمراقب يعتاد على الابتسام. لكن ما يجعلني أشعر بالغثيان أكثر من غيره، هو عندما يتظاهر هؤلاء الناس بازدرائنا وحمائتنا أيضاً. فما نحن سوى كتاب لا يكاد يُحسب لهم حساب؛ وهم يُضيقون من مكاننا تحت



الشمس، ويُجلسوننا في طرف المائدة المنخفض. آه! أيها السادة، ما دامت المواقف معروفة، فنحن نريد امتلاك المائدة بكاملها، وأخذ المساحة كلها تحت الشمس. عليكم أن تعرفوا أنّ صفحة واحدة يكتبها كاتب كبير تفوق بأهميتها في نظر الإنسانية عاماً كاملاً من هيجانكم النمليّ. إنكم تصنعون بعض التاريخ، هذا صحيح، لكننا نصنعه معكم ومن فوقكم؛ ذلك أنّه يبقى بفضلنا. وحياتكم تُستهلك، غالباً، في ما هو لا متناهٍ في صغره من الطموح الشخصي، دون أن تستطيع الأمة استخلاص ما هو نافع أو عمليّ منه؛ فيما تقدّم أعمالنا بوجودها ذاته عوناً لحضارة العالم. من جانب آخر، لتلاحظوا موتكم السريع: لتتصفّحوا تاريخ الأعوام الأخيرة لعودة الملكيّة<sup>(1)</sup>، على سبيل المثال، ولتسألوا أنفسكم أين صار العديد من المعارك السياسية ومثلها من المعارك البلاغية؛ فالشيء الوحيد الذي يطفو على السطح اليوم، بعد خمسين عاماً، هو التطوّر العظيم لأدب المرحلة، أي الرومنطيقية، التي ما زال زعماءها مشهورين، في حين تمّحي أسماء رجال الدولة من ذاكرة الناس. لتسمعوا جيّداً، أيها الرجال الصغار الغوغائيّون، نحن من نعيش ويمنح الخلود.

ينبغي قول ذلك بوضوح أكبر: الأدب والعلم في الذروة؛ وبعدهما تأتي السياسة، في المكان الأسفل، ضمن الأشياء اليومية النسبيّة. لقد كتبت، في يوم غضب، لأنّي كنت ساخطاً على ما كان يحيط بي من

(1) تشير عودة الملكيّة la Restauration إلى عودة فرنسا إلى النظام الملكيّ بعد إجبار نابليون بونابارت على التنازل عن عرشه الإمبراطوريّ في 6 أبريل 1814؛ وسيعتلي بونابارت العرش ثانية في ما يُعرف بـ «فترة المائة يوماً» (من 20 مارس إلى 8 يوليو 1815)، التي يعود بعدها النظام الملكيّ من جديد إثر انهزام بونابارت أمام تحالف الإنجليز والألمان في واترلو ونفيه إلى جزيرة سانت هيلانة. ولذا يتكلّم المؤرّخون عن عودتين للملكية وفقاً للتواريخ المذكورة آنفاً.

طموحات حمقاء وضجيج غبيّ، أنّ جيبي سيأسف على الصمت الكبير للعهد الإمبراطوريّ. لقد أفلتت منّي تلك الكلمة، لذا بمقدوري اليوم الاعتراف بخطئي. لكن ألا تقف، في الحقيقة، كلّ الظروف المخففة إلى جانبي؟ أليس الوسط الضاحج، والهزّات، والانفعالات المرعبة والحمقاء، التي جعلتنا السياسة نعيشها منذ عشرة أعوام، هي وسط لا يطاق، ويخنق العقل في النهاية؟ لقد تلقى الأدب، عبر كلّ انتفاضة، أثناء هيمنة الرابطة<sup>(1)</sup> la Ligue وفي فترة المقلع la Fronde والثورة الفرنسية، ضربة قاتلة، ولم يكن بإمكانه النهوض من كبوته إلّا في وقت متأخر تماماً، أي بعد فترة طويلة من الرعب والغباء. لا شكّ أنّ للتطوّرات الاجتماعيّة ضرورتها ومنطقها. كما ينبغي معاشتها. بيد أنّها تتحوّل إلى كارثة، إذا ما طالت. واليوم، بعد أن تأسست الجمهورية، عليها أن تنال صلابة دولة قويّة حقيقيّة، لتضمن للأمة الاستخدام الحرّ للعقل. فديمومتها ومجدها يكمنان في هذه النقطة. ففيها يقتلها الساسة المتهورون، يمنحها الفنانون والكتاب الحياة.

أتكلّم هنا عن الجيل الذي سيعقبنا، أكثر ممّا أتكلّم عن جيلي. فنحن قد قمنا، بهذه الطريقة أو تلك، بإحداث ثغرة، وسط ظروف غاية في السوء. لكن كم أرثي لحال المبتدئين اليوم! أليس بالشيء المرعب تكاثر الصحف الذي تحدّث عنه، وهذه اللامبالاة، وازدراء الأدب ذاك؟ ليس هناك ولا صحيفة واحدة تخصّص زاوية للجانب الجادّ من الأدب.

(1) إشارة إلى «الرابطة الكاثوليكيّة» La Ligue catholique (سُميت أيضاً «الرابطة المقدّسة» la Sainte Ligue، و«الاتحاد المقدّس» la Sainte Union)، وهي حزب كاثوليكيّ عمل على حماية الكاثوليكيّة أمام انتشار البروتستانتية وكان له دور كبير في الحروب الدينية في فرنسا، وشكّل خطراً على الملكيّة الفرنسيّة قبل أن يراجع أمام انتصارات ملك فرنسا هنري الرابع. أمّا انتفاضة الفرنسيين التي دُعيت مجازاً «ثورة المقلع» فسبق التعريف بها.

والجميع يجرش الأنغام الأكثر تنافراً، على أرغن السياسة. فهم سيئون، مضجرون، ويثقلون على الجمهور؛ ولا يبدو أنّ هذا الأخير يستجيب لهم أبداً. وسأكون فرحاً لو أنّهم قضوا نحبهم حينما أخطأوا، وأن يموتوا من تخمة سياسيّة، وقد تخلّت عنهم في النهاية البضعُ مئات من القراء الذين يتنازعون هم عليهم بخشونة أصحاب متاجر يحملون بالوصول إلى قصر الأليزيه. إنكم لا تجلهون أنّ هناك رئيس جمهورية في أعماق كلّ رئيس تحرير جديد لصحيفة. فبعد نابليون، صار كلّ طامح يرغب في أن يكون ضابطاً. واليوم، بعد السيّد تيه<sup>(1)</sup> Thiers والسيّد غريفي<sup>(2)</sup> Grévy والسيّد غامبيتا<sup>(3)</sup> Gambetta، ظهرت الصدوع، ولم يبق من فاشل في الأدب أو الفنّ إلّا ويحلم باحتلال منصب رئاسيّ، عن طريق هيئة المحامين أو الصحافة.

إنّه جنون عابر، لكنّه صاحب ومزعج كثيراً. كلّ ذلك سيتلاشى، ونبقى نحن؛ وذلك ما يمنحنا شيئاً من الفخر. فالفخر، مهما قيل عنه، علامة صحّة في أزمنة التسطّيح التي نعيش فيها. فحينما يسأل رؤوساء التحرير عن فتية يتمتّعون بالموهبة، ثمّ يهزّون أكتافهم حين نشير عليهم

(1) أدولف تير Adophe Thiers (1797-1877): صحافيّ وموزّع وسياسيّ فرنسيّ، شغل رئاسة البرلمان الفرنسيّ مرتين بعد العودة الثانية للحكم الملكيّ في 8 يوليو 1815، وعارض الإمبراطور نابليون الثالث وأصبح بعد سقوط هذا الأخير في فبراير 1871 أوّل رئيس للجمهورية الفرنسية الثالثة. عمل على سحق كومونة باريس في شهر مايو من العام ذاته، وخسر منصبه الرئاسيّ في 1873 حيث انتقلت السلطة إلى المارشال ماك ماهون.

(2) جول غريفي Jules Grévy (1890-1891): محام وسياسيّ فرنسيّ، كان رئيس الجمعية الوطنيّة (البرلمان الفرنسيّ) من 1871 حتى 1873، ورئيس الجمهورية الفرنسية بين 1879 و1887، حيث استقال من منصبه إثر انفجار فضيحة المتاجرة بالأوسمة التي تبين أنّه كان يمارسها صهره النائب دانيال ولسون Daniel Wilson.

(3) ليون غامبيتا Léon Gambetta (1838-1882): سياسيّ فرنسيّ جمهوريّ، كان أحد أهمّ وجوه الجمهورية الفرنسية الثالثة.

باسم كاتب، أديب محض، سيكون منعشاً أن ينهض الأدباء ويقولوا لهم:  
«عفواً، لكنكم لا شيء، ونحن كل شيء».

## الأدب الفاحش

منذ وقت قريب، شهدنا حالة غريبة تماماً. لقد استولت نوبة تقوى على باريس، وأنا أتكلّم عن نوبة حادّة، أي واحدة من تلك الأزمات المربكة، الناتجة عن جهل الجمهور وغبائه. حينما يعلن المرض عن نفسه، يصاب به من هم أكثر ذكاءً؛ لكنهم لا يموتون جميعهم منه، وإنما يستسلم الجميع للعدوى. كان ذلك ما يشبه تقليعة دامت أسبوعين. ففي هذه المرّة، اكتشفت الصحافة فجأة ما تطلق عليه، ضمن استنكارها له، تسمية الأدب الفاحش.

إنّ القصة طريفة للغاية، وسأحكيها مطوّلاً. تأسّست صحيفة، باسم «جيل بلاس» *Gil Blas*، ولم تكن تبيع، في بداياتها، نسخاً كثيرة. وكنت أسأل، أحياناً، مدراء تحرير الصحف المنافسة عن حظوظ القادم الجديد من النجاح؛ وكان أولئك المدراء يردّون عليّ بهزّ أكتافهم مع ابتسامة ازدراء، لأنهم ما كانوا يخشون شيئاً، فتلك الصحيفة ما كانت تباع. ثم رأيت فجأة أنوف المدراء تستطيل: صارت «جيل بلاس» تباع، فهي قد اتخذت لنفسها تخصصاً يتمثّل في الكتابات اليومية الخفيفة، التي جلبت لها جمهوراً بعينه، أعني الجمهور الواسع، إذا شئنا، من الرجال وخاصّة من السيدات اللواتي لا يمقتن الخلاعة اللطيفة. من هنا، وخلال عدّة أسابيع، انطلق غضب الصحافة الفاضلة.

لا أريد الدفاع عن «جيل بلاس»، لكن يبدو ليّ من السهل تحليل حالتها. فهي لم تتأسّس، بالتأكيد، من أجل أفساد أخلاق الأمتة. لكنّها

ببساطة أكبر جسّت نبض جمهورها؛ والصحافة الجديدة تعرف جيّداً تلك المرحلة المتردّدة، التي لا يتحقّق فيها النجاح، فتجرب كلّ شيء، حتّى يستجيب الجمهور. والحال، لقد غامرت «جيل بلاس» هكذا بنشر عدد من المقالات الفاحشة، وشعرت بأنّ الجمهور يعصّ على الطعم، ومن حينها لم تستأ من ذلك النجاح، لذا بقيت تقدّم للقرّاء الحلوى التي تلائم مذاقهم.

صاح الزملاء المستنكرون أنّ تلك مضاربة قدرة، ومدرسة للانحراف. يا إلهي! بوّدي معرفة صحيفة ترفض تلبية ما يطلبه منها المشتركون فيها. ألا تشكّل الصحافة، في أزمنة الركوع هذه أمام الجمهور، تملّقاّ ضخماً للقرّاء؟ ففي السياسة، كما في الأدب أو الفنّ، أين هي تلك الصحيفة التي تقف وسط الطريق، وتعلن مقاومتها لذلك التيّار الواسع من الحماقة والقذارة الإنسانية؟ فما دام لكلّ أشكال الجنون وجميع الشهوات جرائدها، لم لا يكون إذن للخلاعة جريدتها؟ من بين زملاء المهنة الذين غطّوا وجوههم، هناك من عملوا أكثر على إفساد الجمهور. فالإطراء على الأرستقراطية الغبية، وتشجيع السرقات المالية ومطامح البرجوازية أو إدمان الشعب على الخمر، كلّ ذلك يشكّل كارثة أكبر من الإطراء على دعابة يتداولها الجميع. إنهم يتصرّفون كما لو أنّ الأخلاق تكمن في عوراتنا فحسب.

وهكذا اشتركت في «جيل بلاس»، لكي أكوّن لنفسي فكرة عنها. قرأت فيها مقالات ظريفة، كالكتابات اليومية للسيد تيودور دو بانفيل Théodore de Banville، مثلاً، أو القصص القصيرة، المرهفة والفرحة، للسيد آرمان سيلفستر Armand Silvestre، ودراسات السيد ريشبان Richepin الحافلة بالاستعارات، وهؤلاء ثلاثة شعراء يتشرّف المرء

بصحتهم. صحيح أن بقية موادّ الصحيفة ذات قيمة أدبية ضعيفة. فهناك قصص مبتذلة بصورة مطلقة، لا لأنّ لديّ مآخذ على طبيعة إلهامها، إذ ستكون لي حينئذ نفس المآخذ على رابليه Rabelais، أو لافوتين، أو غيرهما من الكتاب الذين أحترمهم، ولكن لأنّ تلك القصص مكتوبة حقاً بشكل سيّء. هنا يكمن اعتراضي. فالمرء مذنب تماماً إذا ما كتب بصورة رديئة؛ ولا أعرف، في الأدب، من جريمة أخرى غير هذه، ولا أرى أين يمكن وضع الأخلاق، عندما يدّعي بعضهم وضعها في مكان آخر. إنّ العبارة الجيدة صنيع حسن.

كنت عند هذه النقطة من دراستي حول الموضوع إذن، يفتني مقال أقرأه لكاتب حقيقيّ، وأغضب تماماً حين أقع على نصّ منقّر لصحفيّ عابر، يرتق مقاله عشوائياً. بالنسبة لي، تبدأ الرذالة حيث تنتهي الموهبة. وليس هناك ما أشمئز منه، غير الحماقة. بيد أنّ زمني كان يجتبي لي مفاجأة. فها أنّ بعضهم يخبرونني بأنّ «جيل بلاس» هي من عملي، الابن الذي طلع من أحشائي. لم يكن الخطأ إذن خطأ فولتير، بل خطأ زولا. على أيّ حال، ستكون «جيل بلاس» ابناً شائهاً، ما دام يفترس والده في كلّ مرّة يسمّيه فيها. فأنّا لم أعثر فيها على سطر واحد عتيّ، لا أقول لطيف، بل مهذّب فحسب. كما يمكن العثور في هذه الجريدة على ثلاثة رجال يدعون جهازاً إلى مقتي. ولتعترفوا بأنّه سيكون طفلاً لا يشرف أيّامي الأخيرة، لو كان لديّ أقلّ يقين بأنّي والده.

لكنّ الأمر بخلاف ذلك. فأنّا أجسّ نبضي، وأسأل قلبي، غير أنّ صوت الدم لا يجيب. بكامل الخجل من عممي، ينبغي عليّ ردّ الطفل إلى بوكاشيو<sup>(1)</sup>

(1) بوكاشيو Boccaccio (1313-1375): يُعدّ أهمّ مؤسّسي النثر الادبي الإيطاليّ بكتابه «الديكاميرون» («الأيام العشرة» Decameron)، ذي الشهرة العالمية، الذي يضمّ مائة حكاية تتمحور حول العشق بأسلوب يذهب من الإباحيّ إلى التراجيديّ.

وإلى برانتوم<sup>(1)</sup> Brantôme. فأنا لا أشعر أتي فرح، ولا لطيف، ولا خليع، وأنا عاجز أيضاً عن دغدغة السيّدات. وما أنا إلا تراجيديّ يستشيط غضباً، وموسوس لا يفرح بأن يُخان زوجياً، وسيكون جهلاً بقوانين الوراثة إذا ما أراد أحدهم أن يُجلس على ركبتَي مريض بالوهم مثلي ذلك الطفل الصغير، الظريف والمزّين بالشرائط، الذي يلعب من الآن لمربيته ألعيب. ألم تُصعقوا من الأحكام الخارقة التي ينطق بها النقد المعاصر، أتحدّث عن النقد الذي يملأ الصحف؟ أنّه لا يضع كاتباً واحداً في مكانه؛ ولا يدرس، ولا يصنّف؛ بل ينطلق من كلمة، من فكرة جاهزة، دون أن يأخذ بنظر الاعتبار الشخصية الحقيقيّة، ولا الوظيفة الحقيقيّة للكاتب. «جيل بلاس» طفل لروايّتي «الحانة» *L'Assommoir* و«نانا» *Nana* يا إلهي! إنّه إرميا Jérémie يُنجب بيرون<sup>(2)</sup> Piron! وأضيف: مع الاحتفاظ بالفارق، حتّى لا يتهمني أحدهم بأني أضع نفسي في مقام الأنبياء. أية مقالات جميلة يبعث بها لي أصدقائي! تحمّت بصري هناك أكثر من عشر منها. يتهمني كتابها ببساطة بالإساءة للعصر. وواحدة منها خاصّة لا يمكن تصديقها: فهي تقول بالحرف الواحد إنني أنا من ابتدع الأدب

(1) هو بيار دو بورداي Pierre de Bourdeille (1540-1614): كاتب فرنسيّ عُرف بحكاياته الخفيفة التي يصف فيها مغامراته رجل بلاطٍ وجندياً. سُمّي رئيس دير برانتوم Abbé de Brantôme، واختصاراً برانتوم Brantôme، لأنّه أمضى سنتيه الثلاثين الأخيرة متنقلاً بين أراضيه في بورداي، في منطقة أكييتانيا l'Aquitaine الفرنسيّة، ودير برانتوم القريب منها، والذي كان هو رئيسه العلمانيّ (بلا وظائف دينيّة).

(2) إرميا أو إرمياء Jérémie هو النبيّ المعروف في «العهد القديم»، يُنسب له «سفر المراثي»، وقد سار اسمه في الأدب مثلاً للشخص الرثائيّ الشكّاء. أمّا بيرون فهو ألكسي بيرون Alexis Piron (1689-1773)، شاعر ومؤلف أغانيّ فرنسيّ عُرف ببشاشته وأسلوبه الماجن الفرح. وبتقريبه بين الاثنين يقصد زولا أنّ من ينسبون إليه أبوة الأدب الفاحش في فرنسا هم كمن ينسب بيرون الماجن الفرح إلى إرميا النّوّاح.



الفاحش. يا للأسف، كلاً، يا سيدي، لم أبتدع أي شيء، وذلك ما لامي عليه البعض بقسوة. ومع هذا، قد يتحتم عليك التفاهم مع زملائك: فإذا لم أكن لأقوم إلا بنسخ كتابات الجميع، ولم أكن إلا صديقاً ضعيفاً لمن هم أكبر مني سناً، فلا يمكن أن يكون تأثيري كبيراً ولا حاسماً. لماذا لم تقل إنني اخترعت الخطيئة أيضاً، لكي أكون بين آدم وحواء، ثالثاً في الفردوس الأرضي؟ من الخفة أن يتظاهر ولد بأنه اجتاز كل صفوفه المدرسية، ثم يمحو بجرّة قلم واحدة العديد من الأعمال القوية والساحرة، المكتوبة بكلّ لغات العالم، وأن يطلق على «الحانة» و«نانا» ما تسميه أنت بسداجة الأدب الفاحش.

ولتلاحظوا أنّ هذه الاتهامات لا تستقيم من دون التبجح بأجمل المشاعر الإنسانية. فهم يتحدثون باسم العدالة خاصّة، ويطالبون بملاحقة الآخرين حبّاً بالمساواة. أي رياء لطيف لا يجده حتى الأغبياء! وإذا كانوا يلاحقون الصحيفة، فلماذا لا يلاحقون الكتاب أيضاً؟ وما دامت النيابة العامة قد استدعت أحدهم، فلماذا لا تستدعي الآخر؟ ذلك هو، بالتأكيد، أمر منطقي. لكنّ رائحته منقّرة تماماً، منطق القمع ذلك. يا سيدي! ما دمت تقف إلى جانب الحرية الكاملة، لم لا تغتبط حين تستحوذ نزوة الليبرالية على العدالة؟ فهذا بحدّ ذاته مكسب. وما الذي تقوله عن رجل تضربه زوجته، غير أنّه يطالبها بأن تضربه كلّ مساء إكراماً للمنطق؟ وحين يتمكن واحد منّا من جعل حرّية الفكر تنتصر، وذلك بالتخلّص من قضاة تعتبرهم أنت غير أكفاء، ألا يحقّ لنا جميعاً الفرح بذلك؟ أنا لا أتحدّث عن أولئك الذين يغيضهم النجاح اللّافت لأحد زملائهم.

وبصورة عامة، يتهم البعض مجموعة من الكتاب بالمضاربة بالفحش.

يصيحون عليهم بالويل والثبور، ويغرفون من وحل المجارير ليلقوا به على وجوههم؛ ولا يكتفون بتوسيخهم، بل يسعون لمهاجمتهم في صميم موهبتهم، ويحلفون بأغلظ الأيمان بأنّ كتبهم أسهل ما يمكن صنعه، يكفي أن يحشوها المرء بألوان من الفظاعة. حسناً! جرّبوا، سيكون الأمر طريفاً!

لا شك أنّ هناك مضاربين في كلّ مكان. وفي «جيل بلاس»، ثمّة من يضارب بالقذارة. إنهم أولئك الصحفيون الذين لا يتمتّعون بموهبة، والذين يخلّفون حكاية خليعة، بذات الطريقة التي يلفّقون بها كتاباتهم اليومية عن قيمة الفضيلة، بدموع تهطل من نهاية جملهم. تأخذ الحكايات الخليعة مكانها في السوق؛ وهم صنّاعها. وسوف يذهبون غداً إلى مكان آخر، لكي يدافعوا عن الآباء اليسوعيين. أكزّر القول إن كلّ صحافتنا ومطبخ المحقّقين الصحفيين قائمان هنا، مع روادع أخلاقيّة متفاوتة. وفي الرواية أيضاً، نلقى الشيء ذاته. فالمضاربون فيها يجنون أموالاً من نجاحات جيرانهم، الذين لا يسمعون هم سوى ضجّتهم ولا يأخذون منهم سوى فجاجتهم، يحولونها إلى أشياء منقّرة، بحكم فقدانهم للموهبة. ذلك ما حدث دائماً، ودائماً سوف يحدث.

لكن لم لا نتحدّث أيضاً عن المضاربين بالفضيلة؟ هل تظنون أنّ الموضوع هنا يحتلّ مكاناً أقلّ سعة وأنّ المتاجرة به ليست من النوع الذي ينبغي استنكاره؟ كم عدد الروائيين ومؤلّفي المسرحيات الذين أعرفهم، وأعرف استغلاهم للفضيلة، كاستغلال مقالع الجصّ! أنا لا أتساءل عن حياتهم الخاصّة، لكنني أقول ببساطة إنّ هؤلاء الأولاد الميامين يريدون أن يمدّعونا بالأخلاق، التي لا يسعون من خلالها إلّا لزيادة إيراداتهم. فأولاً، مع الفضيلة لا يحتاج المرء إلى موهبة، وما عليه إلّا أن يلطم على

صدره، أمام السيّدات، ويحلف بأنّه لن يجعل وجوههنّ تحمرّ خجلاً، وهذا يكفي بحدّ ذاته. بعد ذلك، سيضعون على صدره وساماً، ثمّ يدخل في الأكاديميّة، ويقام له تمثال الرجل النظيف والوطنيّ. أما سمعنا ما يكفي من المسرحيّات الوطنية، وهل سيواصلون دفع رواياتهم التافهة، حيث تحترق المشاعر الجميلة في الصفحة الأخيرة بما يشبه الألعاب الناريّة؟ هل يصدر كلّ هذا عن قناعة؟ أشكّ بذلك، وإلاّ فستكون الحماقة كبيرة. هناك أفراد مهرة، ممّن ولدوا في مدرسة طرطوف، يعملون في السمسرة المحض، وقد أدركوا أنّ العمل على الفضيلة يجلب أرباحاً مؤكّدة، أكثر ممّا يجلبه العمل على الرذيلة.

والآن، بين أولئك الذين تنحصر مهنتهم في عدم جعل وجوه النسوة تحمرّ، وهؤلاء الذين يجعلون من ذلك الاحمرار مصدر ربحهم، هناك الفنانون الحقيقيّون، والكتاب الأصلاء الذين لا يتساءلون مع أنفسهم ولو للحظة عمّا إذا كانت وجوه النسوة تحمرّ أو لا. أنهم يتمتّعون بحبّ اللغة وبالحماس للحقيقة. وحينها يشتغلون، فذلك من أجل هدف إنسانيّ هو أرقى من التقلّيعات ومماحكات الصنّاع. وهم لا يكتبون من أجل طبقة ما، بل يطمحون إلى الكتابة للعصور القادمة. أمّا التقاليد، والعواطف المتولّدة عن التربية، والخلاص الذي تنشده الفتيات والنسوة المترنّحات، وقوانين الشرطة وأخلاق العقلاء المصادق عليها رسمياً، هذا كلّه يتلاشى عندهم ولا يتمتّع بأهميّة. إنهم يتوجّهون نحو الحقيقة، نحو كتابة الروائع، بالرغم من كلّ شيء، ومن فوق كلّ شيء، ودون أن يقلقوا أنفسهم بالفضيحة التي تجرّها عليهم جسارتهم. والحمقى الذين يتهمونهم بالصدور عن حسابات لا يدركون أنهم لا يحتاجون إلّا إلى العبقريّة والمجد. وعندما ينصبون صرحهم الأدبيّ، يقبل بهم الجمهور

المندهِش، بعريهم العظيم، لأنّه صار يفهمهم في النهاية.

لا أتمتّى الوعظ الأخلاقيّ لأحد، بيد أنّي أتمتّى المزيد من الموهبة حتّى لخصومي، فذلك ما يمكنه أن يربحنا جميعاً. فلو كانوا يتمتّعون بموهبة، لحصلوا بفضلها، ربّياً، على الطمأنينة، ثمّ قد تحفّط مطالبتهم بالفضيلة. وعلى أيّ حال، ينبغي أن يقتنعوا بأنّ عام 1880 هذا ليس أكثر رذيلة من غيره، وبأنّ الأدب الفاحش حقّاً لا يعرض نفسه فيه أكثر ممّا كان يفعل في القرن الثامن عشر، على سبيل المثال. كما ستمرّ أعوام قبل أن تتمكّن «جيل بلاس» من أن تقدّم بشكل محسوس قذارة مجتمعتنا. كلّ ذلك الصدام ما هو إلّا أزمة في الحشمة الحمقاء، التي تقلقني حيال الروح الفرنسيّة الشهيرة. هل هي مريضة إذن؟ هل ترون ريفارول وقد تحوّل إلى غرانديسون<sup>(1)</sup>؟ إنّها الطهرانيّة البروتستانتية تكتسحنا. فبعضهم يصفّح المبالو العموميّة بالحديد، ويخلّق ملاجئ مدرّعة أمام أنماط العشق الشائه، بينما كان أباؤنا يقضون حاجاتهم الطبيعيّة ببراءة تحت الشمس.

---

(1) أنطوان ريفارول Antoine Rivarol (1753-1801): كاتب وصحافيّ فرنسيّ عُرف بطيشه ومغامراته العاطفية ونزعه السجاليّة. أمّا غرانديسون Grandisson فالمقصود على الأرجح هو Grandison، بطل رواية الكاتب الإنجليزيّ سامويل ريتشاردسون Samuel Richardson (1689-1761) المعنونة *The History of Sir Charles Grandison* والتي ترجمت إلى الفرنسيّة تحت عنوان *Histoire de Sir Charles Grandison* («قصة السير تشارل غرانديسون»)، يصوره الكاتب أمّوذجاً للفضيلة.

## الجمهوريات المتصارعة<sup>(1)</sup>

يبدو أن إخواني الجمهوريين مستأثرون. فهم غاضبون جداً من عملي في صحيفة «الفيغارو»<sup>(2)</sup> *Le Figaro*، وينعتونني ببساطة بالخائن. وما يزيد الطين بلة، هو موجة الشتائم والنميمة تلك، التي يعوزها الأسلوب. وسيريجني أن يحكم الجمهور العريض الذي يقرأني من متناً يتحلّى بالطيبة والسلوك المؤدّب.

ينبغي أن نتفاهم، أليس كذلك؟ فحينما يخون المرء شيئاً دون إرادة منه، سيرغب أيضاً في معرفة ما خانته.

أنا في حيرة كبيرة. هل خنت جمهورية السيد غامبيتا، هذه الجمهورية المتفائلة والقانعة، المتمتعة بنصرها والتي تتكلم عن المستقبل بطمأنينة،

---

(1) العنوان الأصلي لهذه المقالة هو «الجمهوريات الست والثلاثون» *Les trente-six républiques*، والعدد الأخير يُستخدم في الفرنسية للتعبير عن الكثرة، كما نقول في العربية: «لديه ألف سؤال وسؤال». وما يقصده زولا بالجمهوريات الكثيرة والمتصارعة هذه هو مختلف نماذج الحكم الجمهوري أو أنماطه التي كان يتقدّم بها ويتصارع باسمها معاصروه في تلك الفترة التي كانت التجربة الجمهورية فيها لا تزال حديثة الولادة في فرنسا التي عرفت في القرن التاسع عشر وحده نظامين ملكيين ونظامين إمبراطوريين ونظامين جمهوريين (الجمهوريتين الثانية والثالثة) وثورتين (يوليو 1830 ويناير 1848) وهزيمة ساحقة أمام بروسيا الألمانية (1870) وانتفاضة كومونة باريس (1871).

(2) كتب زولا هذه المقالة في بداية تعاونه مع صحيفة «الفيغارو» *Le Figaro* الفرنسية (لا تزال تصدر في أيامنا، كانت محافظة وصارت يمينية على نحو مكشوف). بقي ينشر فيها مقالا أسبوعياً لمدة عام كامل، ثم جمع مقالاته تلك في كتاب منحه عنواناً يعكس طبيعته السجالية المقصودة: «حملة» *Une campagne*، وقد اخترنا منه هنا مقالات عديدة (انظر «إشارات» في مطلع هذا الكتاب).

وسط الخَضَات اليومية التي تجعل بلدنا يستشيط غضباً يوماً بعد آخر؟  
أم بالأحرى جمهورية السيد هنري روشفور Henri Rochefort، الذي  
يصف جمهورية السيد غامبيتا بالغبيّة والمخزية، والذي يلتقط بالشوكة،  
في كلّ صباح، شريحة مشوية من لحم الدكتاتور، ويقسم بأننا ماضون  
نحو الهاويات كلّها.

أم أنّها، أخيراً، جمهورية السيد كليمنصو Clemenceau، التي  
يتهمونني بأنّي بعثتها مقابل رواتب ضخمة من هذه الصحيفة؟ تفترس  
جمهورية كليمنصو جمهورية غامبيتا هي أيضاً، وهي حانقة بالسرّ على  
جمهورية روشفور، التي قضت دعاياتها الظريفة على كلّ الصيغ المتشدّدة.  
إنني أجسّ نبضي، وأتفحص كلّ التفاصيل والفروق الصغيرة،  
وأتساءل مع نفسي عما إذا كنت قد وجّهت ضربتي السيئة بالأحرى  
لجمهورية السيد هبرار Hébrard، شبه الرسميّ هذا، والتي هي مزيج  
من البروتستانتية والليبرالية الموضوعية في خدمة البرجوازية الحذرة؟  
أو ربّما ضدّ جمهورية السيد أبو About، شبه الرسميّ الآخر هذا، الذي  
يشكّل دليلاً محزناً على الخطر الذي يتهدّد موهبة كلّ روائيّ يحلم بالنجاح  
السياسيّ؟

إنني أفكر! ألا يمكن بالأحرى أن أكون وجّهت ضربتي لجمهورية  
السيد فيكتور هوغو، المناذية بعناق الشعوب كلّها، ونهاية الحروب،  
وهرناني<sup>(1)</sup> بصدريته ذات اللّون المشمسيّ مباركاً العالم، والحلم العظيم  
والبريء كلّه لشيخ طيب؟ اللهمّ إلّا إذا كانت موجهة لجمهورية هذا،  
وجمهورية ذاك، وجمهورية الثالث، ذلك أنّ هناك الكثير من تلك

(1) هرناني: بطل مسرحيّة تحمل اسمه عنواناً، لفكتور هوغو. انظر في هذا الكتاب الدراسة  
المعنونة «مسرح فيكتور هوغو».

الجمهوريات، بحيث أعياء من عدّها، وأظّل دون أمل في الوصول إلى نهاية فحصي لضميري.

ربّاه، ما أشدّ عذابي! كيف يمكنني الوصول إلى معرفة خطئي، لكي أطلب الغفران علناً؟ صحيح أنّي شرعت بتخمين شيء ما: ربّما كنت قد خنت كلّ تلك الجمهوريات. وذلك ما يعزّيني ويعيد لي احترامي لنفسِي. فإذا ما خنت الجمهورية، بعدما أحببتها وما زلت أحبّها، فسأكون شخصاً نذلاً؛ لكن خيانة جمهوريات حفنة من الطامحين، ذلك ما يغيّر تماماً المسألة، فلن يعود هناك غير الحملة الشجاعة لرجل متعب وساخط، كان قد حسم أمره في ألا يتلقّى أيّ شيء من الحكومة، فصار يستحقّ تلك الغبطة النادرة المتمثلة في قول ما يفكر به بصوت عالٍ.

عجباً! ها هم الأولاد الميامين يصفّي أحدهم الآخر، ويتقاذفون جمهورياتهم وكأنتها هراوات يضرب بها أحدهم رأس الآخر، ثمّ لا يُسمح لي، أنا الذي يمرّ بهدوء، بالقول إنّ جمهورياتهم تلك، التي هي أشبه ما تكون بدبّوس قاتل أو خنجر، لا تعجبني البتّة! فهم يجدون من صميم الوطنية أن يمزّ أحدهم عنق الآخر، أمام أوروبا كلّها، وبعدها يزعمون بالخيانة إذا ما تجرّأ إنسان ما، ساخط على ضجّتهم تلك، بالانقضاض عليهم جميعاً لكي يفصلهم عن بعضهم البعض، أو يقودهم إلى مركز شرطة! كلّ واحد يحصل في زاويته على حقّ تفتيت جمهورية جاره، وذلك لصالح جمهوريته الشخصية. لكن إذا ما جاء قادم جديد محمولاً بحبّه للنظافة والمنطق، ورغب في كنس كلّ ذلك، وطردهم جميعاً، أو اكتفى بالإفصاح أمام عصبتهم كلّها عن الحقائق التي تكبلهم، آنذاك، استداروا كتلة واحدة ضدّ هذا القادم الجديد، وشرعوا بالتفكير بتحجّيده، لأنّه وحيد ويتمتع بالحسّ السليم!

في الحقيقة، ينبغي أن نكون حسني التية. هل سأكتب يوماً ضدّ جمهورية السيد غامبيتا نقداً لاذعاً وعنيفاً كهذا الذي يكتبه السيد هنري روشفور؟ وهل سأحوّل لنفسي يوماً أن أستخدم، ضدّ جمهورية السيد هنري روشفور، تلك التلمحيات الخبيثة التي تقوم بها صحافة غامبيتا؟ لو كنت أرغب في أن أكون وقحاً فحسب، لما كان عليّ غير ترديد الشتائم التي يتبادلها هؤلاء الجمهوريون الطيبون فيما بينهم. هل هم جميعاً خونة إذن! جميعهم يهاجمون الجمهورية، عندما لا تكون جمهوريتهم. حسناً! أفلا يحقّ لي إذن مهاجمة جمهورياتهم، إذا ما كنت راغباً في ذلك، انطلاقاً من اللحظة التي لا تكون فيها جمهورياتهم جمهوريتي؟

في النهاية، إنني أتمرد. ماذا؟ أيكون لكلّ واحد من أولئك السادة جمهوريته، التي تتوافق مع ذوقه وطموحاته، جمهورية صغيرة وجميلة، مثقفة تماماً، وخصبة بسخاءٍ وكأنّها حقل في منطقة «البوس» La Beauce، ولا أتمكن أنا من امتلاك جمهوريتي بنزاهة، جمهورية تكون لي وحدي حقاً، وأفعل بها ما أريد! أيكون ذلك محرّماً عليّ لأنني لست نائباً في البرلمان، ولا وزيراً، ولا رئيساً؟ ولكي تكون للمرء جمهوريته الخاصة، هل عليه أن يقدم طلباً لمركز شرطة حارته، يتعهد فيه بأنّه يطمح إلى أن يكون حارس حقل، على الأقلّ؟ هل من الضرورة المطلقة تعريض البلاد للخطر، والحلم بالثورات والحروب؟ أفلا يمكن أن يكون المرء جمهورياً شجاعاً دون أن يفكر بوضع فرنسا في جيبي؟

يا إلهي! أعرف أنّي أحقّ تماماً. تخيلوا أنّي أرغب في جمهورية متفوّقة، قليلة التبذير، ويقبل فيها أيضاً الرجال الصغار والطامعون الكبار. كما أودّ أن تتركنا طموحات بعض الأشخاص نتنفّس، بعد عشرة أعوام من الهزّات، وأن أتمتّع بالجمهورية الحالية، دون أن يهاجمني أحدهم كلّ



ثلاثة أشهر بسبب قضايا تتعلق ببعض الأشخاص، وليس لفرنسا فيها ما تربيحه. بكلمة واحدة، أريد أن تُبنى الأمة على القاعدة الصلبة للحكم الجمهوري، بعد أن تكون قد حدّدت حاجاتها، تبعاً لشروط المجموعة الإثنية والتاريخ والوسط المعاصر<sup>(1)</sup>.

ستكون تلك جمهورية غريبة، حتى أنّ بعض الإخوة والأصدقاء، الذين سمعوني أنادي بها مرّة، ما زال كلّ منهم ممسكاً بحقوقه بعد عامين من الضحك والمزاح. ماذا؟ لا تريد، يا سيّدي، أن يكون لك حقّية وزارية، ومع ذلك تشغل نفسك بهذه الأشياء؟ لقد جئتنا بحلّ لا تشكّل أنت فيه أيّ شيء، ولا حتى رئيساً؟ لكن هذا هو ذروة الجنون! لتبدأ في أن تكون نائباً أولاً؛ ثمّ لتلقِ بنفسك في وطيس النقاشات المحتدمة، بطريقة تعيق حركة الأعمال؛ ولتخلطُ كلّ الأشياء، لكي تكون وزيراً، وعندما تصبح وزيراً، لتقبضُ على فرنسا من خناقها، حتى تحتفظ بحقيقتك؛ وما دام لن يعود من مبرّر لوجودك حين يحلّ الهدوء، فسيكون عليك تدبّر الأوضاع بشكل يجعلنا دائماً على أعتاب حرب داخلية. ها هي، يا سيّدي، الجمهورية التي لن يسخر منها أحد.

أعرفها جيّداً، تلك الحوانيت الجمهورية، التي اتهموني بسببها بأنّي لم أمكث فيها طويلاً.

هناك الحانوت الجمهوري الانتهازي. وهو دار صارمة الجدّ، يُمنع فيها الضحك، لأنّ الرؤوس القويّة للحزب قد أدركت أنّه، لاستقطاب

(1) يستعيد زولا في هذا السياق السياسي، كما فعل مراراً في سياق الأدب، فكرة أساسية للناقد والمؤرخ هيبوليت تين، شرحها في كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزي» *Histoire de la littérature anglaise* (1864)، مفادها أنّ الإنجازات التاريخية والأدبية تتأثر بثلاثة عوامل حاسمة هي خصائص المجموعة الإثنية أو الأمة، والوسط الطبيعي، واللحظة التاريخية (درجة التقدّم الفكري للإنسان).

كلّ متسكّعي فرنسا، ينبغي الاشتغال على صحف الحكومات الساقطة اشتغالاً مهيباً وإن يكن مضجراً. فيتّم فحص مقالات رؤساء تحريرها بعناية، وتُشنّ الحرب على الفواصل التي لا تلتزم بدقّة بتقاليد الكتابة. صحيح أنّه يمكن التخلّص هناك من المتصلّين بكلّ أنواعهم، شريطة أن يكون هذا عبر نثر مكثّف؛ لكنّ من المحظور على المرء أن يمَسّ، تحت طائلة الموت، الرئيس، ذلك الرّب وكلّ موكبه من القديسين، وهم بأعداد كبيرة ومتنوّعة بصورة خارقة للعادة.

وهناك أيضاً الحانوت الجمهوريّ المتشدّد. هنا، من المسموح به تماماً تهشيم الرّب وجنّته معه، لا بل هناك إلزام مطلق بالقيام بذلك ثلاث مرّات في الأسبوع، وهو ما يتحوّل إلى سخرة شاقّة. الموقف هنا أكثر ليبرالية، وبذيء حتّى. لكن على المرء أن يقسم، قبل أن يدخل هناك، بأنّه سيركع في كلّ صباح أمام الشعب ويصرّح بأنّه جميل جدّاً، وخير تماماً، وبأنّه الكمال عينه والعظمة نفسها. إنّه دين، واحد من تلك الأصنام الهندية ذات الأذرع الألف، التي ينبغي على الإنسان تقبيل أيديها كلّها. وأنا أعرف الكثير من الشّبّان الأذكيا وقد تحوّلوا إلى أفراد مسعورين بممارستهم ذلك الدين.

كما أنّ هناك الحانوت الجمهوريّ الرومنطقيّ. وهنا أيضاً يترعّ إله على قاعدة من حجر الصوّان. ويُحيط به رجال مسلّحون، وشطّار يعيشون منه، كما يعيش البراهمة من معبدهم. هؤلاء بسّطوا الأشياء: فهم لا يقبلون في مكاتبهم إلّا الموظفين الأكثر تفاهة منهم، بحيث يقون وحدهم أقوياء أمام الجمهور. ومن جهة أخرى، يشترطون أن يتلاشى الفرد أمام إلههم، وذلك ما يدفع بالشّبّان من ذوي الاعتزاز بأنفسهم إلى التمرّد عليهم. إنّ المرحلة الراهنة تتجاوزهم، لذلك التزموا بتكتيك

الصمت الذي أصبح كارثة، بعد أن كان شيئاً حاذقاً، ذلك أنّ الناس ينسونهم بسببه. وفي العمق، أعتقد أنّ ما يهدفون إليه هو تحقيق ثروة ضخمة فحسب.

وهناك الحانوت الجمهوريِّ العقائديّ. هنا تباع مقاعد مجلس الشيوخ وكراسيِّ الأكاديمية الفرنسيّة. لكن على المرء أن يكون عاقلاً تماماً. في ميدان الأدب، اللون الرماديّ هو السائد؛ فترجمة رواية إنجليزية لا تُقرأ تنجح هنا بصورة أكبر بكثير من أعمالنا الحيّة. أمّا في السياسة، فتتحقّق معجزات التوازن، فكلّ واحد يمكنه الادّعاء بأنّه يمثل البرجوازية الفرنسيّة السّامية، التي تتأرجح بين الثورة والرجعية، دون أن تعرف ما ترغب فيه، إن لم يكن ذلك ربح المال، عندما لا يكون معها منه، والحفاظ عليه عندما يكون عندها منه. وفي العمق، يخامرني الظنّ في أنّ هؤلاء العقائديّين، باستثناء البعض النادر من المؤمنين من بينهم، ليسوا غير شكّاكين لطفاء، يستثمرون السذاجة الأزليّة لفرنسا الجميلة.

كذلك لدينا الحانوت الجمهوريِّ التّربويّ. حذار من ضربات السوط! فهي تهمر من كلّ مكان عبر مقالات رجالٍ بيادقٍ تحوّلوا إلى صحفيّين. وهم من ذلك النمط الذي يُباحك ويُبالح في التدقيق، رجال غاية في الرهافة، حتّى ليصعب علينا رؤيتهم بالعين المجرّدة. وهم لا يتمتّعون بعبقرية، لأنّها تعني في نظرهم الافتقار إلى الذوق. وأفضلهم يتمتّع، لحسن الحظّ، بطبع أقلّ رهافة، يعينه على أن يكون شخصاً معتبراً. والأسوأ من كلّ ذلك هو أنّه عندما يدخل أحدهم هناك يتختمّ عليه تبتّي أنواع مختلفة من الآراء الخفيفة على الحمل، كما ينبغي عليه التصريح جهاراً بأنّ سيّد المكان ما زال يتمتّع بالموهبة، موهبة يبدو لي، للأسف! أنّها لا تزال قابعة تحت حطام العهد الإمبراطوريّ.

لن أتحدّث عن بقيّة الحوانيت، تلك الفروع الجمهورية حيث يسود آلهة غاية في الصغر، وحيث تباع آراء أكثر فساداً من السابقة. تلك الحوانيت التي يقف خلفها دائماً إما ممولّ أو رجل سياسيّ يجب تمّلقه. ولا يُسمح هناك للحقيقة بالظهور إلّا عندما لا تزعج حملة الأسهم ولا أصحاب شركات الإعلانات. وعندما يتمّ فيها تصفية خصوم ذلك الذي يدفع الأموال، يجري تقديمه، هو الغبيّ في الغالب، على أنّه المخلّص الوحيد الممكن لفرنسا، ومن جهة أخرى، يمكننا أن ندافع، في تلك الحوانيت، عن كلّ أشكال الحرّية.

والحال أنّي كان لديّ فكرة قديمة احتفظت بها في زاوية من عقلي، فكرة مجنونة لشاعر، ألا وهي أن يقول المرء، في صباح ما، الحقيقة للجميع. أعرف جيّداً أنّ ذلك شيء لئيم وغير لائق، لكن ماذا تريدون منّي أن أفعل؟ لا يمكن للمرء صنع نفسه ثانية. وإذا كنت قد كتبت ما يروق لي ضدّ الانتهازيين، فأنا أعترف بأنني دفعت ثمناً غالياً لاكتساب هذا الحقّ، ولذا لا أمنع نفسي من حقّ الكلام بالقدر ذاته من الحرّية ضدّ المتشدّدين. وعلى هذا المنوال، لن أعرّ على دار جمهورية واحدة ترضى بحملتي هذه. وهكذا قبلت، إشباعاً لفكرتي تلك، بالضيافة السخيّة التي عرضتها عليّ جريدة «الفيغارو»، في ظروف لم تكن من صنعني، وإنّما كان عليّ أن أتكبّدها. تلك هي الحكاية بكاملها.

لكن ما الذي تفكّرون فيه بخصوص هذا الخائن الذي يتخلّى عن الجمهورية، في الساعة التي بدأت فيها الجمهورية بتوزيع المغانم؟ أه، أيّ جائع، أيّ رجل للكسب والنهب! لم لا تقولون إنني كنت أدبّر ضربتي، فمنذ عشرة أعوام وأنا أخطّط للرحيل، ما إن يشرع الآخرون في ملء جيوبهم؟

أنتم ترون إذن الحسابات! ففي كل صباح يقف الجمهوريون، المعصومون من الخيانة كما يُزعم، في طابورٍ أمام أبواب الوزراء ويتظرون حصّتهم من الغذاء، مثلما يقف البؤساء على باب أحد الأديرة. كل واحد يشب، ويتدافع لكي يأخذ مكانه. إنها ساعة السوء، التي تجعل ضحايا الأفراد الأكثر نزاهة تلين تحت ضغط الحمى العالية للطموح. فمن كل الجهات يأتي الفارّون؛ ومن جديد يتم التنكر للإمبراطورية، والبصق على الملكية، لأنّ الجمهورية قائمة هنا، مبسوطة اليدين، تعرض ثروات. حينئذ، يشرع ذلك الخائن الشهير، المدفوع بلذّة قول الحقيقة وحدها، بالتخلّي عن حصّته الشرعيّة من الغنيمة ويعرّض نفسه، بقلب مغتبط، لشتائم العصابة المنتصرة ووشاياتها. وها أنتم أمام ذلك الولد المخادع، الذي يستحقّ الشنق!

ولذا فلا بدّ من رؤية ملامحهم الفرّعة. يا للخطأ! فإذا كان هناك أناس يقومون بكلّ شيء من أجل محو ماضيهم باعتبارهم رجعتين، لا يمكن فهم الجمهوريّ الذي يترك المائدة، ما إن يبدأ تقديم الحساء. فهو لا يمكن أن يكون إلا رجلاً خبيثاً، وفقدانه للشهية سيكون بمثابة شتيمة لأولئك الجائعين. ثم إنّ هناك السدّج الذين يتهمونني بعدم الاعتراف بالجميل، أنا الذي يُقال إنّ الجمهوريين قد صنعوا منّي ما أنا عليه. ما أظرفها من حكاية! متى أدرك الجمهوريون يا ترى، وأنا أتكلّم عن عدد كبير منهم، شيئاً عن الأدب؟ وما الذي يمكن أن يأمله منهم عقل حرّ، إن لم يكن ملاحقتهم له ملاحقة ضارية؟ إنّ عليّة بيتي تمتلئ بشتائمهم.

من ناحية أخرى، أنا لم ألتزم بأيّ شيء، فما داموا لم يعطوني أيّ شيء، أنا غير مدين لهم بأيّ شيء. ولأنّ المعركة أكثر علوّاً، فلن أنزلها إلى مستوى شخصي المتواضع. وفي حقبتنا المضطربة هذه، سيكون شيئاً حسناً لو

نهض بضعة رجال شجعان وصرّحوا بما يفكرون فيه. ولو روجوا حقيقة واحدة، وسط العديد من الأخطاء، لكانوا جديرين حقاً بوطنهم.

ثمّة حقيقة ينبغي قولها اليوم عن الرجال الذين يحكموننا. أرى طموحاتهم محتاجة إلى فرنسا، لكن لا أرى البتّة أنّ فرنسا تشعر بأدنى حاجة إلى طموحاتهم.

وإذا ما اتهموني ثانيةً بخيانة الجمهورية، فسوف أقول لهم أن يتفاهموا أولاً فيما بينهم، ويؤسّسوا الجمهورية. فالمرء لا يستطيع سرقة ما ليس موجوداً. أمّا في ما يتعلّق بجمهورياتهم الكثيرة المتصارعة تلك، فهي تصفّي بعضها البعض الآخر بجرأة تستدعي أن يمنحها أحد المازّة الضربة القاضية، باسم روح الإحسان.

## الجبر والدم

يرغب بعضهم في أن تنشب المعركة بين الأدب والسياسة. فعبر كل الأزمنة، كانت رفقتها سيئة، وسيكون شيئاً طيباً، في الحقيقة، خوض ذلك الصراع. سأقول إذن لماذا نشعر، نحن الكتاب، بازدراء كبير لرجال السياسة، سواء كان ذلك حيال الطموحين المتصرين أو المخففين الهائجين منهم.

إنّ مصدر كبريائنا متأتّ من حقيقة أنّنا نحيا في المطلق الوحيد القائم في العالم، الفكر المحض، فيما هم يتخاصمون ببؤس وسط الأشياء الإنسانية النسبية، وهم مقيدون بكلّ أنواع الضروريات، ومحكومون بالخداع والحماقة والجريمة. بيد أنّ هذا التوكيد سيكون فارغاً إن لم أدمه بالأمثلة.

لننظر إلى الوقائع.

من بين ركام النثر الذي يتهاوى عليّ، هناك مقال للسيد بول دو كاسانيك<sup>(1)</sup> Paul de Cassagnac، سأنهل منه حججاً ثمينة.

لقد أدهشني تماماً ذلك المقال؛ فهو الوحيد الذي يعني حقاً شيئاً ما، لأنّه مكتوب من قبل رجل ذي شخصيّة قويّة. أنا أحبّ الرجال الأقوياء،

(1) بول دو كاسانيك Paul de Cassagnac (1842-1904) صحافيّ سياسيّ فرنسيّ كان مناصراً لنابليون الثالث ومناوئاً للجمهورية. هجاه آر تور رامبو Arthur Rimabud هو وأباه برنار دو كاسانيك Bernard de Cassagnac (وكان صحافيّاً وبنو باريّاً هو أيضاً) في خاتمة قصيدته غير المعنونة والتي مطلعها «يا قتلى اثنين وتسعين وثلاثة وتسعين» («Morts de Quatre-vingt-douze et de Quatre-vingt-treize»).

الذين تتناقض أفكارهم بصورة مطلقة مع أفكاره. فمعهم، يعرف المرء على الأقل مع من يتعامل؛ ولا يبقى أي مكان للنفاق، كما ينطلق مباشرة باتجاه العمل.

يرى بول دو كاسانيك في رجل السياسة شخصاً جريئاً يمسك بسيفه بحزم، ولا يتخفى أبداً، بل يكشف من الكلمة الأولى عن صدره لخصومه. كما لا يستحقّ رجل السياسة عنده التمتع بالسلطة إلا حينها يستحوذ عليها بيده، ويحتفظ بها، كما كان اللصوص الرومنطيقيون يستحوذون على حقيبة ويحتفظون بها، في عصر العربات الذهبية.

من الجليّ أنّها طريقة حازمة لفهم السياسة. وربّما ليس هناك، في العمق، من طريقة جادة غيرها. لكنني أرغب في معرفة ما يفكر فيه عن هذه النظرية الجمهوريّة، الذين يدافع عنهم دو كاسانيك على طريقة خصم مؤدّب، يبعث ببطاقة بريديّة لخصمه بعد مبارزته. ولتنظروا إلى رجال السياسة الانتهازيين والمتشدّدين، الذين يقال عنهم إنهم أقوىاء جدّاً، وسترون أنّ الأوائل منهم يخنقون فرنسا، فيما يتربّص بها الآخرون، لكي يأتوا فيما بعد لمصّ دمها، عندما تصبح جثة! ينبغي القول إنّه لم توجه لهم أبداً ضربة قاصمة كتلك التي وجهها لهم كاسانيك. إنّها للباقة مرعبة. فها هم متفوّقون، ما داموا يعرفون فيها كيف يقاتلون، ولا يتردّدون، ما إن تحين الساعة، في غرس سكّينهم في عنق فرنسا. آه، أيتها الآلهة العظيمة! أين أصبحت إذن المبادئ الخالدة، وما الذي يعملونه أمام صروح ذلك الشعار السامي: «حرية، مساواة، وأخوة»<sup>(1)</sup>؟

يضع السيّد بول كاسانيك رجل السياسة برقمته في شخصيته. ولا

(1) هو شعار الجمهورية الفرنسية، وكذلك شعار جمهورية هايتي، تبنته فرنسا في دستورها انطلاقاً من الجمهورية الثالثة (قامت في 1870)، ولكنه كان حاضراً بين شعارات أخرى للثورة الفرنسيّة وشعارات ثورة الرقّ في هايتي، التي دعمها الجمهوريون الفرنسيون.



ينبغي لأحد أن يكلمه عن الموهبة. ما نفع الموهبة؟ فالفرد الموهوب ما هو إلا كائن خرع، يرثى لحاله كثيراً في الميدان. المفكرون يفسدون كل شيء في السياسة، في الوقت الذي نحتاج فيه إلى الجنود. لتكن غيباً، إذا ما أُجبرت على ذلك، لكن لتكن لك ذراع قوية. لا تذهب إلى المدرسة، بل إلى حلبة المضارعة وقاعات المبارزة.

لا شك أنني، بصفتي مراقباً وروائياً محلاً، أخذ مسألة الشخصية هذه بعين الاعتبار إلى حد كبير. لكن مفردة «الشخصية» بمفردها تبدو لي شيئاً مبهماً. ينبغي التفاهم بصدها ومصاحبتها بنعت على الأقل. كان تروپمان Troppmann ذا شخصية قوية، وكذلك أبادي<sup>(1)</sup> Abadie. أولاء نحن أمام فتيتين شجاعين كانا يعرفان ما يريدانه، ولم يترددا عن الذهاب إلى نهاية الشوط. لقد غامرا ببساطة برأسيهما كما يفعل كل رجل سياسي؛ وإذا ما سُمح لي بدفع المقارنة أبعد، فسأقول إنني لا أرى فارقاً بينهما وبين أي غازٍ آخر سوى سعة المشهد وضخامة المطامع في حالة هذا الأخير. وبالرغم من ذلك، ستوافقوني القول إن تروپمان وأبادي، مع أنهما كانا يتمتعان بشخصيتين قويتين، كانا لو اعتنقا السياسة سيمثلان رجلي سياسة غربي الأطوار تماماً.

أرغب في الوصول إلى ما يلي: إذا لم يكن هناك، إلى جانب قوة الشخصية أو الحزم، من موهبة، أعني الذكاء بقوة عقله ومنطقه، فسيكون الرجل مجرد شخص فظٍ خطير، وسوف يسرق ويقتل بشيء من البطولة. أن يكون المرء قوياً وحازماً، بالمعنى الجيد للمفردة، فذلك لا يعني فقط أنه يريد ويقدر، فهذا متاح لجميع قطاع الطرق، وإنما في أن يريد ويقدر

---

(1) جان باتيست تروپمان Jean-Baptiste Troppmann وإميل أبادي Émile Abadie من أشهر اللصوص والقتلة في فرنسا في القرن التاسع عشر.

بعبقرية، أي أن يخلف عملاً إبداعياً لصالح العدالة والحقيقة. فعلى جميع الذرى يتوقد الذكاء، وليس ثمة من رجل عظيم بدونه.

أفهم من السيد بول كاسانيك أن رجله الحازم، إذا ما رغب في امتلاك السلطة، في زاوية ما من الغابة، فسوف يصطادني ببندقيته كأرنب. حسناً! وبعدها يصطادني ببندقيته، ما الذي سيفعله؟ لن تكون تلك سوى قطرة دم إضافية تريقها الغباوة الإنسانية على الأرض. بيد أن إنسانه الحازم هذا لن يصبح، بذلك، رجلاً قوياً. ففيها أموت، أقدر أن أصرخ به: «أنت لست قوياً، وإنما فظاً!».

وبشكل عام، أرى إلى أين تقود المعركة. إنها قائمة بين الحبر والدم. إن ازدراء بول كاسانيك، الذي يعرض نفسه رجلاً سياسياً، إنما هو موجه إلى محاربتنا. [لسان حاله يقول:]: «أف! يا للأندال! الذين يغمسون أصابعهم بالحبر، والذين يقذفون بمحابرهم في وجه رجال السيف! هل رأيتم من قبل قارضين كهؤلاء! في القرون السابقة، كانوا يُضربون بالعصا». وهو يسمي الواحد منّا «فاديوس»<sup>(1)</sup> Vadius. يا إلهي! كان بمقدورنا تسميته «ماتامور»<sup>(2)</sup> Matamore، لنكون في حلّ من التشبهات الكلاسيكية. غير أن السؤال أكثر جدية من ذلك. وأنا لا أردّ هنا رغبة متي بمقارعة السيف بالريشة، بل أردّ من أجل الحقيقة، إذا ما تمكنت من ذلك.

لتقولوا لي، من فضلكم، أية إمبراطورية خصبها الدم؟ أين هي

(1) فاديوس Vadius: من شخصيات مسرحية «النساء العالمات» *Les Femmes savantes* لموليير Molière (مُثّلت لأول مرّة في مارس 1672)، وهو نموذج للمتحدلق والدعي.

(2) التسمية «ماتامور» Matamore آتية من الإسبانية Matamoros (قاتل الموريين، أي المسلمين)، وهو اسم دعي في المسرح الكوميديّ أو الهزليّ الإسباني، دائم التبجح بطولاته المزعومة في مواجهة المسلمين. ولا يزال الاسم يُستخدم في الفرنسية والإسبانية للإشارة إلى المتبجح الدعيّ.

الفتوحات التي حققتها السيف؟ وأين ولت إمبراطورية الإسكندر المقدوني وإمبراطورية شارلمان؟ وأين هي إمبراطورية نابليون؟ كل فيضان الدم ذاك قد خصب الأرض، لكنه لم يعجل بتفتح فكرة واحدة. فعبّر كل حرب، تفسد الأرض لقرون. لا شيء ينبت حيث تسيل الدماء، بل يبقى حقل المعركة ملعوناً ومسموماً، وينفخ بريح الجذام على المدن المجاورة.

لننتقل الآن إلى الخبر، ذلك الخبر الذي طالما ازدريتم به. فإذا كان الخبر يُلطّخ، فهو لا يُفسد. الخبر يُخصب، إنه القوّة الكبرى للحضارة. ولا يمكن لأية فكرة أن تشبّ دون أن تُروى بالخبر. إنه تفتح متواصل يندفع ويطفح من محبرة العلماء والكتاب، تفتح عبقرية الإنسان الرائعة. وفيما كان نابليون يغرقنا في الدم، دون أيّ نفع يذكر، كان خبر لافوازييه<sup>(1)</sup> Lavoisier وغي لوساك<sup>(2)</sup> Gay-Lussac يخلق علماء. كما تولّد عن خبر شاتوبريان وهوغو أدب كامل. وإني أتحدّى أيّ شخص أن يشير إلى تقدّم إنسانيّ واحد لم يترعرع في نقطة خبر.

وهكذا ترون أنّه ليس من القبح أن تتلطّخ أصابع المرء بالخبر. فذلك يبرهن على أنّنا نشغل، كما يعني أيضاً أنّنا نطمح إلى دفع العالم خطوة إلى الأمام. ولم يعد عصرنا العلميّ، الذي يصنع فيه الذكاء الأرستقراطية، عصراً إقطاعياً لا يتحدّد التفوّق فيه إلاّ بمعيّار القوّة الجسائيّة وحده. نحن معجبون أكثر من غيرنا بالشجاعة؛ لكن، بصرف النظر عن مسألة

(1) أنطوان لافوازييه Antoine Lavoisier (1743-1794): عالم كيمياء وفيلسوف واقتصاديّ فرنسيّ، عمل بموازاة نشاطه العلميّ في إدارة الضرائب الملكيّة، فأعدمه الثوار بمعيّة زملائه مدراء الضرائب الآخرين في فترة الإرهاب الشهيرة.

(2) لويس جوزيف غي لوساك Louis Joseph Gay-Lussac (1778-1850): عالم كيمياء وفيزياء فرنسيّ عُرف بدراسته لخصائص الغازات ومساهمته في تطوير الكيمياء الصناعيّة.

أنّ هناك أصنافاً عديدة من الشجاعة، وأنّ الكاتب الذي يجلس خلف مكتبه هو غالباً بطل، نعتقد أنّ الإنسانية في الساعة الحاليّة بحاجة للعقل أكثر منها للبسالة. لتسقوا الجيل الشاب في المدارس بالحبر، قبل أن تسقوه بالدم في ساحة المعركة، وستكون فرنسا عظيمة، لأنّها في عام 1870<sup>(1)</sup> خسرت معركتها إزاء العِلْم وحده.

أمّا في ما يتعلّق بالسيد بول كاسانيك، الذي يتحدث بازدراء عن ضربات الحبر، فهو حقّاً على خطأ. إنّها طعنة خبيثة، وعلى المرء أن يحذر. كثير من الناس ماتوا بضربة من محبرة تلقوها في أوجههم. لتسألوا فولتير. كذلك يشفى الإنسان غالباً من ضربة سيف، لكنّه لن يشفى أبداً من ضربة قلم، إذا ما كانت سديدة. ذلك أنّ السيف ما هو إلّا سلاح عضلات ولا يبرهن على شيء؛ فيما يشكّل القلم سلاح العقل ويمارس عمل الحقيقة.

أنفهم جيّداً غضب رجال السياسة، ورفضهم التعرّف على أنفسهم عبر صورة المَبَارِز الكامل هذه. إنّهم يرغبون في إضافة شيء ما إلى الحزم، أي القليل من العقل والكثير من المهارة. وإذا ما رغبتنا بالمزاح معهم، طرحوا أنفسهم باعتبارهم رجال فعل، وعاملونا باعتبارنا حملة أقلام. ها هي الكلمة: هؤلاء السادة رجال فعل، ونحن رجال مكاتب. حسناً! أنا أقبل بذلك. لننظر قليلاً.

رجل ما في مكتبه. لا يتحرّك، ويبقى جالساً هناك لساعات. ليس أمامه سوى محبرة، يراع وورق. الصمت مطلق، وما من فعل. لكنّ ذلك الرجل هو رابليه، هو مولير، أو هو بلزاك. ومنذ هذه اللحظة يتحوّل الموت الظاهريّ للأعضاء ذاك إلى حركة رائعة، حركة ستقلب العالم،

(1) إشارة إلى الاجتياح البروسي لفرنسا بقيادة بسمارك، سبق ذكره.

وتسرّع مسيرة العصور، وتُنضج الإنسانية؛ ذلك أنّ الدماغ هو الذي ينشط هنا، ويعمل من أجل الخلود.

رجل آخر في السلطة، في مجلّسي الشيوخ والنواب، أو في الشارع. يتحرّك بصورة مفزعة، يسوق قطعياً بضربات سوطه، ويستهلك نفسه عبر كلّ أنواع الكلمات والأفعال. إنّه غارق في الأحداث، وليس في الأفكار، كما يدّعي أنّه يصنع شعباً. إنّ هذا الرجل هو كازيمير بيريه<sup>(1)</sup> Casimir Perier، أو غيزو<sup>(2)</sup> Guizot أو تيير<sup>(3)</sup> Thiers. ما إن يكون دعسّ سواء بما فيه الكفاية وملاً فترته بهيجانه، حتّى يختفي هو وعمله برمته، ولن يترك وراءه سوى ذكرى شبح، على غرار الممثلين الكبار.

أريد القول إنّ الفعل الحقيقي الوحيد والذي يدوم هو الفكر المكتوب، وأنّ رجال السياسة، مهما يكن من علوّ مواقعهم، يموتون أثناء تأديتهم لواجبهم، فيما تهوي قصورهم الورقية على رمال التاريخ الدائمة التحرك. والأكثر استقامة من بينهم، والأكثر إجراماً، لا يكادون يخلفون اسماً. ولن يكون بمقدورنا حتّى الحكم عليهم، ذلك أنّ أعمالهم تكون قد تلاشت معهم، فهي لم تقم إلّا من أجل الأشياء الإنسانية النسبيّة، التي تحرمهم من كلّ يقين.

نعم، نحن في مكاتبنا، وفي عمق صمتنا وسكوننا، لكنني أوّكد لكم أنّنا نضحك منكم بملء أفواهنا فيما نتأمّل أفعالكم الشهيرة. لتقفزوا وترقصوا رقصة الفالس، لتعرقوا من العناء، ولتلهثوا من أجل إشباع

(1) كازيمير بيريه Casimir Perier (1777-1832): مصرفي وسياسي فرنسي، كان أحد قادة المعارضة الليبرالية ورئيس مجلس الوزراء من 1831 حتّى وفاته.

(2) فرانسوا غيزو François Guizot (1787-1874): مؤرّخ وسياسي فرنسي، تسلّم عدّة حقائب وزارية في عهد لويس فيليب الأول، آخر ملوك فرنسا.

(3) أدولف تيير Adolphe Thiers: سياسي فرنسي، سبق التعريف به.

شهوَاتكم: لن تصبحوا أبداً، بالنسبة لنا نحن المراقبين، سوى دمي أحكم شدّ آلياتها بقدر أو بآخر. وما دامت إمبراطوريات الإسكندر المقدونيّ وقصر و نابليون قد تهاوت غباراً، وما دامت مائة عام من التاريخ لا تشغل سوى بضع صفحات من كتاب، وما دام يتمّ الحكم على أعظم الخطباء والوزراء بسطر واحد، لا يتفق عليه المؤرخون حتّى، فأنا أسألكم، بتواضع، أيّ وزن يمكن لجمهورياتكم الشخصية، بألقابها العابرة، أن تزنه؟ لتذهب إلى سلّة المهملات، جمهورية الانتهازيّ! وإلى سلّة المهملات جمهورية المتشدّد. فما هذه إلّا لحظات من حياة شعب، وما يحرك حماسكم بقوة لن ينال من الجيل الآتي التفاتة واحدة. نحن في مكاتبنا، وإذا ما تمكّن أحدنا من تأليف رائعة أدبية، فسوف يشرف ذلك وحده فرنسا كلّها. فمن روما الميتة، بقي فرجيل Virgile.

لكنّ الأكثر إضحاكاً هو أن يقول لنا السيّد بول كاسانياك إنّنا لا نساوي الرجال السياسيّين، ولا نفهمهم. آه، رفقا بي، يا أصدقائي، أمسكوا بي جيّداً، حتّى لا أنفجر من الضحك! أنتم ترون أنّنا لا نستطيع فهم هؤلاء السادة، لأنهم، على الأرجح، عميقون تماماً، ولأنّ ما يميّزنا من «صبيّنة» شعرية يمنعنا من الصعود إلى مصافهم كرجال فعل! فيمّ ينفع أن نسمّيهم؟ فليس هناك واحد من ذلك الرعيل، بدءاً بصاحب الدور الأوّل حتّى الأكثر ابتداءً، مروراً بالخادم والخائن، لا نعرف الخيوط السميكة التي تحركه، والتي تشبه الحبال. آه، تلك هي مهنتنا في فحص العقول والقلوب، وتشريح الجثة الإنسانية. أعطونا الرجل الأكثر استقامة، الأكثر طموحاً، والأشجع، وسوف نضعه على طاولة تشريحنا، ونقول لكم ما يقع في جمجمته. دخان، ونخالة، وعند الأفضل منهم مجرد صدع.

القوة العظمى هي نحن إذن، بحبرنا وأقلامنا. يعرف السياسيون ذلك جيداً، ولذا يتظاهرون بازدرائنا. نحن نمسك بالأسماع والقلوب. وحينما ينهض فتان، تحترق جسد الشعب قشعريرة، وتبكي أو تبتهج الأرض: إنه المعلم، الذي لن يموت، والذي تحلّده العصور.

لا شك أن ذلك الكاتب ليس بالشخص الصالح للسلطة. لأنه ينسى أحياناً درس المبارزة والفروسية، وذلك ما يجعله أخرج في أيام الاستعراضات. من ناحية أخرى، هو يعترف بأنه محروم من كل قوة سياسية، إلى درجة قد يفضل فيها الناس أي غبي آخر عليه، لو قدّم نفسه في عملية انتخابية من أجل أن يكون نائباً. فحتى حراس الحقول يرفضون الانصياع له. ولأنه لم يقنع أحداً بأنّ خلاص فرنسا يتمثل في شخصه الثمين، فهو يمكنه أن يُعنى بشؤونه الصغيرة كما يشاء، أو يغيّر ملابسه وآراءه، دون أن يهتزّ الوطن لذلك. بكلمة واحدة، لا يُحسب له حساب في ماكنة الحكم، وليس له من تأثير مباشر على الحاضر. لكن أيّ انتقام سيكون له في الغد!

تفضّلوا واصنعوا التاريخ، أيها السادة! ونحن هنا، كمثّل كتاب المحاكم، ندوّن. لكن، انتبهوا فحسب! ففي روما، اسم الواحد منا جوفينال<sup>(1)</sup> Juvénal، ونحن نكتب أهاجي. وأثناء عودة الملكية، كنّا نمضي على كتاباتنا الهجائية باسم بول لويس كوريه<sup>(2)</sup> Paul-Louis Courier؛ وفي

---

(1) جوفينال Juvénal (إسمه اللاتيني الكامل دسيموس يونيوس يوفيناليس): شاعر روماني عاش بين نهايات القرن الميلادي الأول وبدايات القرن الثاني، له أشعار مجموعة تحت عنوان «الهجائيات».

(2) بول لويس كوريه Paul-Louis Courier (1772-1825): كاتب سجالّي واحتجاجي فرنسي كان معارضاً لعودة الملكية وللبونابرتية ولنفوذ رجال الدين، مات مغتالاً بعدما سبق إلى محاكمات عديدة وعرف السجن.

2 ديسمبر<sup>(1)</sup>، كُنّا فيكتور هوغو، وقد وجّهنا صفة للإمبراطورية الوليدة، وذلك عبر الصرخة السّامية في «العقوبات»<sup>(2)</sup> *Les Châtiments*.

وعليه، فلو كنت مكان الحكومة، لقلقت كثيراً! فهناك الكثير من المضحكين والرجال الصغار بين الساسة الذين يحكمون في الوقت الحاضر. وذلك ما سينتهي بتحريك بعض الأقلام الجيدة. فالمرء عليه ألا يسرف في التدنّي إلى هذه الدرجة، وألا يأتي بمواضيع بمثل هذه الطرافة، عندما يتظاهر بكرهه للأدب. لترتعشوا من عدم موتكم بكاملكم، ولعيشكم بفضلنا!

أن تختفوا إلى الأبد إذن، أو تسقطوا في الحفرة التي يرقد فيها من هم أكبر منكم، في النسيان الأبديّ، ذلك ما سيكون الحلم الأكثر عذوبة الذي يمكنكم أن يراودكم. لستم عائدتين إلينا، وإذا ما تناولناكم، فسوف تظلّون مسمرين في أعمالنا. نحن لا شيء، وأنتم تزدرون بنا لأننا لا نمتلك حتّى أصوات ناخبي محافظة. أيّ أطفال أنتم! بل نحن نمتلك الشعوب، ونحن من يمنح المجد. فأشيل Achille، الذي يغلي غلياناً، وعوليس Ulyse، السياسيّ، ما كان بمقدورهما أن يكونا، لو لم ينشدهما هوميروس.

آه، أريد من كلّ قلبي وإرادتي أن أضع العقل في الذروة، وأعبده. كما أرغب في التضحية بجسدي من أجله، وفرضه عبر الشكل المكتوب

- (1) يقصد الثاني من ديسمبر 1851، وهو تاريخ الانقلاب الذي قام به رئيس الجمهورية الفرنسية لويس نابليون بونابارت Louis-Napoléon Bonaparte (ابن أخي الإمبراطور نابليون بونابارت) إذ قرّر الاحتفاظ بالحكم قبل انتهاء ولايته بثلاثة أشهر. وفي العام التالي ألغى النظام الرئاسيّ ونصّب نفسه إمبراطوراً وحمل اسم نابليون الثالث Napoléon III.
- (2) «العقوبات» *Les Châtiments*: مجموعة شعرية هجائية لفكتور هوغو نُشرت في 1853، تستهدف نابليون الثالث الذي نفى الشاعر نفسه إلى إنجلترا احتجاجاً على بقائه في الحكم، وكان يدعو على سبيل السخرية «نابليون الصغير».



للفكر، الذي هو الشكل الأكثر حقيقتية وديمومة. لقد منحتة كلّ حياتي، وعشت منه وأموت فيه. أنا غير عادل أحياناً، ذلك أتّي أحبّه كثيراً، وإذا ما كنت أرغب في شيء ففي أن يحرقني شغفاً. ليس ثمة شيء آخر غير الفكر المكتوب. والباقي لا يشكّل سوى هيجانات عبثية، ورؤى عابرة تذروها الرياح.

ليس مسيحاً مخلصاً، وإنما الحقيقة هي ما تنتظره الأمم الحديثة. والأنبياء الجدد الذي يبشرون بها لن يبذلوا دماءهم، التي لا نحتاج إليها؛ بل إنّ الأنبياء الجدد، الذين هم العلماء والكتاب، لا يتوانون عن بذل حبرهم، الذي يُخصب العقول.



## الطبيعية

نعم، لتحدّث عنها! لكن، قبل أيّ شيء آخر، يجب عليّ التذكير بأية سرية أحطتها. فقد مضت أربعة أشهر وأنا أكتب في «الفيغارو»، ولم أتلفظ بعد بكلمة واحدة عن تلك الحركة الطبيعية الشهيرة! لقد توالى مقالتي تباعاً، ولم أتخذ قراراً في كتابة المقال الذي يبدو أنّ بعضهم كانوا ينتظرون أن أكتبه منذ اليوم الأوّل لعملي هناك، وكأنّه مجاهرة بإياني بالحركة. وإذا كنت أتخذ اليوم فحسب قراراً في كتابته، فببساطة لأنّ الأسبوع كان فقيراً، ولم يكن عندي فيه موضوع آخر. أجل! أجل، لتحدّث عن الطبيعية، ما دام ليس لدينا شيء أفضل لنعمله.

من جهة أخرى، لن أقدم أية حجة جديدة. لقد عرضت رأيي بهذا الصدد مائة مرّة، فلن يكون بمقدوري سوى تكرار ما قلت. فقط، كنت قد قدّمت تفسيراتي تلك داخل أقبية الانتهازيين، ولم يسمعي الجمهور العريض أبداً. واليوم تبدو لي المناسبة طيبة، وأنا أتوجّه إلى خمسين ألف من قرّاء «الفيغارو»، لكي أدافع عن القضية، كما سأسعى إلى أن يكون الحقّ بجانبني.

سأقوم، إذن، بعرض ردائلي. وسترون إلى أيّ حدّ أدفع جنوني بالمتهور. لا أحد يجهدني لا أستطيع لفظ كلمتين بلا فظاظ، وأنّ أدبي ونقدي قدرا بقدرا ما هما غيبان. كلّ الصحافة متّفقة على هذا. ومع ذلك، أوكدّ ثانية للسيدات أنّهنّ يستطعن البقاء: فليس هناك ما يدعو إلى المرافعة عن القضية في مكان مغلق.

دون حاجة إلى الرجوع إلى عهد الطوفان، ها هي بعض الوقائع  
المأخوذة من تاريخنا الأدبي.

في نهاية القرن الثامن عشر، تضععت الصيغة الكلاسيكية القديمة  
من جميع الجوانب. ولم يكن فولتير، ذلك الهدّام العظيم، قد ساهم  
بزعتها إلا قليلاً؛ لابل على العكس من هذا، احتفظ بتلك الكلاسيكية  
ودافع عنها. لكن، بعده، جاء ديدرو Diderot وروسو Rousseau، ودفعا  
الأدب نحو مسالك جديدة. فمع ديدرو، سلف الوضعيين المعاصرين،  
ولدت مناهج المعاينة والتجريب المطبقين على الأدب. ومع روسو،  
تحوّلت الكاثوليكية إلى نزعة تأليهيّة<sup>(1)</sup>، كما أعلن الشغف الغنائي عن  
نفسه، وصار يغني روح العالم. بات هناك سؤال فلسفيّ تحت كلّ سؤال  
أدبيّ. وستصبح حلوليّة روسو أمّا للرومنطيقية؛ أمّا ديدرو الوضعي،  
وبالرغم من تناقضاته، فصار جدّ الطبيعيين، لأنّه كان أوّل من طالب  
بالحقيقة الدقيقة في المسرح والرواية.

أنا لا أهتمّ هنا، بطبيعة الحال، بالتفاصيل. فأنا ألخص، وبشكل كبير  
أيضاً، لكن دعونا نفتفي خطّي الكاتبين هذين. فكلاهما ثوريّ ويهاجم  
التقاليد الكلاسيكية والشخصيّة التجريدية، المفصّلة على مقاس العقيدة،  
أي العقل المحض المنفصل عن الجسد والوسط. أمّا أولئك الذين تحدّروا  
منها، فقد بقوا متميزين وانتهوا بمجابهة بعضهم البعض. ففي الوقت  
الذي ظلّ فيه الرومنطيقيّون محتفظين بالأنهاط والتجريدات العامّة  
للصيغة الكلاسيكية، شرع الطبيعيّون بتناول الطبيعة ثانية من يبايعها،  
ووضع الإنسان الفيزيولوجيّ في مكان الإنسان الميتافيزيقيّ، وما عادوا

(1) التأيهيّة déisme: تيار فكريّ يقول بوجود الله دون الرجوع إلى أحد الكتب المقدّسة أو  
المناداة بالانتماء إلى دين معيّن.

يفصلون الإنسان عن الوسط الذي يحدّه.

الابن الأوّل لروسو هو شاتوبريان Chateaubriand. ليس ينبغي التوقّف عند الفوارق الظاهرية في آرائها الدينية. فشاتوبريان تأليهّي أكثر منه كاثوليكيّاً، شاعر أكثر منه مؤمناً. وهو الذي ابتدع حقّاً الرومنطيقية مع السيّدة دو ستال<sup>(1)</sup> Mme de Staël، أي الفنّ المسيحيّ مقابل فنّ العصور القديمة. كما نعرف أنّ بوالو Boileau قد أنكر على الشعراء الحقّ في وضع المسيحيّة في أعمالهم، واعتبر ذلك غير لائق من وجهتي نظر الدين والأدب. لقد جرت المعركة الكبرى بين القدماء والمحدثين، التي شغلت القرنين السابع عشر والثامن عشر، على هذه الأرضية بالتحديد، وحينها تجابه الكلاسيكيّون والرومنطيقيتون، في النصف الأوّل من قرننا، كانت المعركة هي نفسها دائماً، وكان المقاتلون فيها يولدون تحت أشكال مختلفة. أليس من الغريب ألاّ تجد الحركة الاجتماعيّة للمسيحية تعبيرها الكامل، في ميدان الأدب، إلّا بعد رحيل المسيح بألف وثمانمائة عام؟

أنجب شاتوبريان فيكتور هوغو. يتعاملون اليوم مع الشاعر باعتباره معلّم العصر، وأبا الأدب الحديث، متغافلين عن حقيقة أنّه وجد هذا الأدب مصنوعاً من قبل على يديّ شاتوبريان. وهو لم يكن بحاجة لإبتكار الرومنطيقية، لأنّها كانت موجودة من قبل في كتابي شاتوبريان: «كورين» Corinne، و«عبقريّة المسيحيّة» *Le Génie du Christianisme*. وما أتى به هوغو فعلاً، هو بلاغته الشخصيّة وعبقريته الغنائية. وهو تأليهّي أيضاً، شأنه شأن روسو. كثيراً ما كان سانت بوف يُردّد: «كان

(1) السيّدة دو ستال Mme de Staël (1766-1817): روائية وناقدة فرنسيّة من أصل سويسريّ، اسمها الكامل آن لويز نيكير بارونة ستال هولشتاين، Anne-Louise Necker, baronne de Staël-Holstein، استقبلت في صالونها الأدبيّ بعض فلاسفة التنوير، ونشرت قصصاً ودراسات في أدب جان جاك روسو وفي الثورة الفرنسيّة.

بالإمكان أن يعود هوغو منذ زمن بعيد إلى أحضان الكنيسة، لو لم تمنعه كبرياؤه».

بعد ذلك، ينبغي الاستشهاد بطابور الرومنطيقية كلة. لكنني سأكتفي، ضمن حقل الرواية، بالإشارة إلى جورج صاند George Sand، بنت روسو الحنون والحاملة، التي تعبد الطبيعة بحماس، لكنّها لم ترَ قط تلك الطبيعة، شأنها شأن أبيها في الأدب، الذي لم يرَها هو أيضاً، إلّا عبر التّصوّرات الأكثر وهماً. وهكذا تواصلت بقوة وظفر تلك السلالة حتّى أيّامنا؛ وكانت هي السائدة أثناء النصف الأوّل من هذا القرن، ولم تصطدم إلّا في الثلاثين عاماً الأخيرة بسلالة ديدرو، هذه السلالة التي انتهت اليوم، بدورها، إلى الهيمنة.

عندما كان الرومنطيقويّون يفرضون أنفسهم بفضل أسلوبهم المتألق، كان الطبيعيّون، في الحقيقة، قد أنجزوا عملهم في الظلّ. فمن المنطقيّ أن يكون تأثير البلاغيّين أقوى على الجمهور في البداية من تأثير الكتاب المحلّلين؛ وذلك دون الحديث عن حقيقة أنّ الحركة الاجتماعيّة كانت ترغب، في غداة الثورة، في انتصار شاتوبريان وفكتور هوغو.

كان ستندال هو الابن الأوّل لديدرو. وأنا لا أذكر هنا التفاصيل، لأنّ ذلك سيأخذنا بعيداً. لكن علينا أن نتذكّر أنّ ستندال ولد في عام 1783، وأنّه ربط القرن الثامن عشر بقرننا. ولم تنقطع السلسلة. كان ستندال، خصم الصيغة الأدبية القديمة، رومنطيقياً منذ الساعات الأولى؛ أعني أنّه هاجم الكلاسيكيّين؛ لكنّه سرعان ما انفصل عن أبناء روسو، حينما رأهم يغرقون في البلاغة، ويستخدمون الأكاذيب نفسها، تحت أقنعة جديدة. لقد ظلّ ملتزماً بالتحليل الدقيق، الناشف والحّي، ولم يحطّ، من جانب آخر، بأيّ نجاح أثناء حياته.

بعد ذلك ظهر بلزك، تلك العبقرية الصاخبة وغير الواعية، في الغالب، بعملها الحقيقي. عبر فخامة أسلوبه، الذي أفرط في استخدامه بصورة يائسة في نضاله لمنافسة ألق شعراء فترته الغنائيين، اشتغل من أجل إحداث التطور ذاته الذي بدأ به ستندال: إنه ذلك المراقب، والتجريبي، الذي منح نفسه لقب دكتور في العلوم الاجتماعية والإنسانية. كما تمكن من التصريح جهاراً بأرائه الكاثوليكية والملكية، دون أن يجرمه ذلك من أن يكون، في الوقت ذاته، علمياً وديمقراطياً، بالمعنى الواسع للمفردة. ومع أن بلزك لم يبدع الرواية الطبيعية، كما لم يبدع فيكتور هوغو الغنائية الرومنطيقية، يظلّ بالتأكيد أبا الطبيعية، كما يظلّ فيكتور هوغو أبا الرومنطيقية.

ثم سأذكر اسم فلوير، الذي وجد نفسه عند نقطة تقاطع بلزك وهوغو؛ واسمَي الأخوين إدمون وجول دو غونكور، الأقلّ كلاسيكية من بين كتابنا المعاصرين، واللذين لم يكن لهما من أسلاف، لكنهما استطاعا خلق فرادتهما انطلاقاً من معانيات مكتوبة بلغة القرن الثامن عشر، ولكن بإحساس فتاني قرننا ومعايشتهم؛ وفي النهاية نأتي، نحن الأصغر سنّاً، الذين ما زلنا نواصل المعركة، وهو ما لا يسمح بتصنيفنا والحكم علينا ببرود.

هكذا نرى بوضوح أنّ هاتين السلالتين متمايزتان تماماً. أدرك بالطبع أنني، لكي أكون مفهوماً بصورة أفضل، أسبغت على هؤلاء الكتاب طابعاً أكثر منهجية إلى حدّ ما. لكن، بشكل عامّ، إذا ما أخذت ديدرو وروسو باعتبارهما سلفين لأدبنا، فذلك حتى أبرهن، وأنا أكرّر هنا ما سبق أن قلته، على أنّ الطبيعية والرومنطيقية، كليهما، قد انطلقتا من الشعور المضادّ للصيغة الكلاسيكية ذاته. غير أنّه يجب القول أيضاً إنّ

الطبيعيّين والرومنطقيّين قد وجدوا أنفسهم، في اليوم الذي تلى الانتصار، متواجهين، كما يجد اليوم الانتهازيون والمتشدّدون أنفسهم متجاهين. يتوقّف الرومنطقيّون، فلسفيّاً، عند التألّيهية؛ فهم يحتفظون بمطلق ومثال ما، لكنّهم ما عادوا يلتزمون بالعقائد الكاثوليكية المتصلّبة. وما يدينون به هو نوع من الهرطقة الغامضة، الهرطقة الغنائية ليفكتور هوغو ورينان Renan، اللذين يضعان الله في كلّ مكان وفي لا مكان. أمّا الطبيعيّون، فيتوجّهون، على العكس من ذلك، نحو العلم؛ وبالتالي ينكرون كلّ مطلق، والمثال بالنسبة لهم هو المجهول، الذي ينبغي دراسته ومعرفته. بكلمة واحدة، هم بعيدون عن إنكار الله، أو التقليل من شأنه، لكنّهم يحتفظون به باعتباره، في العمق، الحلّ الأخير للمشاكل الإنسانية. هنا تكمن المعركة.

كلّ ما كتبه الآن مضجّر للغاية؛ ولذلك لم أتعبّل بكتابته في صحيفة «الفيغارو». فنحن نرى أنّه ليس للطبيعيّة من مصلحة حتّى في أن تكون بذية. فهي لا تثير، للأسف، سوى أسئلة فلسفية وعلمية.

لكنّ الأسوأ هو اختفائي أنا تماماً في هذا كلّ. ينبغي معرفة كم يחדش ذلك غروري الشخصي، ذلك الغرور الأسطوريّ الذي أضحك الكثير من أصدقائي. يا إلهي، أجل، أنا لم أبتدع أيّ شيء، ولا حتّى مفردة «طبيعيّة»، التي يمكن العثور عليها عند مونتاني Montaigne، بالمعنى الذي نعطيه لها اليوم. كما يجري استخدامها في روسيا منذ ثلاثين عاماً، ونصادفها عند عشرين ناقداً فرنسيّاً أيضاً، وبشكل خاصّ عند تين Taine. كان يكفي أن أكرّرها، وأعترف أنّي قمت بذلك إلى حدّ الشيع، ليجدها بعض المازحين في الصحافة غريبة وينفجروا ضحكاً. يا للمازحين اللطفاء!



لكن إذا لم أكن أنا من ابتدع تلك المفردة، فلست من ابتدع الشيء نفسه أيضاً. فليس هناك غير الشعراء الغنائيين، كفيكتور هوغو، من يُمكنهم تخيّل العثور على الأدب في جيوبهم. كما يعرف الروائيون التحليليون على شاكليتي جيّداً أنّ المجتمعات هي من يصنع التطوّرات الأدبية، وأنّ الكاتب، مهما تكن عبقريته، ليس أكثر من عامل يحمل حجره ويواصل، وفقاً لقواه، بناء الصرح القومي القديم. فالمرء دائماً ابن لأحد، كما قال دو موسيه، ذلك الشاعر الحقيقي الذي سيبقى خالداً، عبر أعماله العميقة بإنسانيّتها، بينما سترى أعمال أكثر دويّاً من أعماله جوانبها المفتعلة تسقط غباراً. فمن كلّ الركام المتعجرف لرونسار Ronsard، لم تبق سوى بضع مقاطع رقيقة.

أنا لست رئيساً لمدرسة، إذن، وأشطب بفرح ذلك من أوراقي. كما أنّ هناك آلاف المعلمين لي قبل ديدرو؛ ومن بعد ديدرو لي معلّمون شهرون أيضاً. هل رأيتم من يصنع من أحد معلّماً رغماً عنه؟ كلا. حسناً! لتنظروا إليّ! فكم صرخت على السطوح أنّه لم يعد هناك لا مدارس ولا تلاميذ، ومع ذلك، بقي طرشان الصحافة يواصلون مزحتهم. فلعلّهم يرونها ذكيّة. وذلك ما يبيّن أنّهم بسطاء حقّاً.

هذا مع أنّ الحقيقة تظلّ أكثر بساطة. أنا ناقد، وليس أكثر. وبصفتي ناقدًا، أدرس أدبنا المعاصر، وكنت بالضرورة تائقاً لمعرفة من أين جاء وإلى أين هو متّجه. وما يهمني خاصّة، في دراساتي تلك، هو التطوّر العام للعقول، أي ذلك التيار الواسع، الذي يولد في مجتمع ما، تحت تأثير الظروف الإنسانية والتاريخية. وهكذا توصلت، بانطلاقي من القرن الثامن عشر، إلى ملاحظة التطوّر الطبيعي الذي أعلن عن نفسه أولاً من خلال التمرد الروبنتيقي، والذي يظهر أنّه يؤدي اليوم، ضمن الأدب،

إلى استخدام مناهج المعاينة والتجريب، العلمية.

لتقرأوا بانتباهٍ سانت بوف ولتسمعوا صرخة البؤس التي أطلقها، عندما شاهد الإجهاض المبالغ للرومنطيقية. كان قد قاتل في الصفّ الأول، وكان يعتقد أنه يدخل في عصر نهضة أدبية، وفي عدّة قرون من القوّة والعافية الأدبيتين، وإذا بالرومنطيقية تنهار فجأة، خلال بضعة أعوام، وتحوّل إلى كاريكاتور وجنون. ثمّ ألقى سانت بوف، مرتعباً، بنفسه في أحضان العصور الكلاسيكية. فهو لم يفهم بلزك، وأنكر المستقبل. والحال أنّ المستقبل لبلزك، وللذين يواصلون عمله، ذلك كلّ ما في الأمر. لقد اكتفيت دائماً بالتأكيد على هذه الحقيقة. وعقيدتي هي أنّ الطبيعّية، وأنا أعني بذلك العودة إلى الطبيعة، تشكّل الروح العلميّة التي تضمّنها كلّ معارفنا، وأنّ هذه الروح هي رأس مال القرن التاسع عشر. كما أرغب في القول إنّ كان من الضروريّ أن تقودنا الرومنطيقية، باعتبارها مرحلة أولى، غنائية وجنونيّة، إلى الطبيعّية، بما هي مرحلة ثانية، تعمل بالمنهج الوضعيّ وصاحية. تلك مسألة تنظيم فحسب: من كلّ تمرّد، يجب أن ينبثق كيان قويّ، وإلاّ فالانحيار محتمّ.

وماذا عن الشتائم، والقذارات، وطبيعّية كتاب التحقيقات الصحفيّة والمقالات اليومية؟ إنّها أكثر تسلية، وهي تمدّد مراجعات نهاية العام بمشاهد، والمقالات الرئيّسة بأخيلة. إنّها طبيعّية الفكاهة الباريسية. فلا بدّ أن يكون لباريس لعبتها.

أفرح، وأنا في زاويتي، عندما يتّخذ أحد المازحين فجأة ملمح الجدّ، ويتظاهر بالفهم، ويندفع في الاعتبار الجماليّة الأكثر جنوناً، في ما يتعلّق بالطبيعّية. وها هو يقوم بتصنيفاته: هناك الطبيعّية الجيدة والطبيعّية السيّئة؛ وذلك كمن يقول إنّ العلم ما هو إلّا مسألة لياقة اجتماعية: فإنّ

جسماً يمتزج كيميائياً بجسم آخر يُرجى منه ألا يقوم بذلك بصورة لافتة أمام السيدات. لكن من فضلكم، لتفهموا، مرّة وإلى الأبد، أنّ الطبيعيّة ليست سوى منهج، أو حتى أقلّ من ذلك، حلقة تطوّر. وتظلّ الأعمال خارج ذلك.

والآن، لتنقّضوا على رواياتي، إذا كانت تصدمكم. إنّها منقّرة، غبية، وقدرة: يا لسوء حظّي! ليس للطبيعيّة علاقة بذلك. فأنا لست من الوقاحة بحيث أدعي تجسيد أدب بكامله. فما هذا الهوس الذي يدفع إلى تصغير كلّ شيء، ولماذا يحكمون من خلال شخصي البائس على التطوّر الأدبيّ، الذي كان يتهيّأ منذ مائة عام! آه! اللعنة، إنّني أكتب ما أعتقد أنّه ينبغي عليّ كتابته، وسيحكمون عليّ. ومثلما أرفض تحمّل مسؤولية الأعمال التي تُنشر إلى جانب أعمالِي، لا أريد فرض مسؤولية أعمالِي على أدبٍ معاصريّ من الكتاب.

الناقد في يلاحظ، إذن، التطور الطبيعيّ الخارج من الرومنطيقية، والمنتصر اليوم. ليس يمكن نكران هذا التطوّر. أمّا بالنسبة للروائيّ فيّ، فهو لا يؤمن إلاّ بالموهبة. مراحل التطوّر تتعاقب وتمرّ، فيما الأعمال تبقى. لتحلّوا بكثير من العبقرية، ولتحاولوا فيما بعد قول حقيقة عصركم: هنا يكمن سرّ الخلود. وإذا ما دفعني البعض أكثر، فسأعترف بأنّ حلم غروري الوحيد، ضمن فوضانا الأدبية، هو بسط السلام بين الأفكار والشكل، وأنّ أكون واحداً من جنود النظام، كلاسيكياً يعمل من أجل تأسيس كيان قويّ وناجز، يرتكز على العلم.



## كيف يطلعن

لقد تمّ الانشغال كثيراً ببائعات الهوى في الآونة الأخيرة. وأنا نفسي كتبت مقالة عن ذلك، وتلقّيت رسائل عديدة في هذه المناسبة. وبين كلّ الأسئلة التي طرحت عليّ، فهمت أنّ قليلاً من الناس يعرفون في آية مزبلة مخصوصة تشبّ موسات باريس. لذا اسمحوالي بأن أغامر بكتابة مقالة مراقب وأخلاقيّ عن قرحة الدعارة الباريسية هذه، التي تفرسنا. علينا أولاً استشارة الإحصائيات. من بين العشرين أو الثلاثين ألف من الفتيات اللواتي يعشن من أجسادهنّ -وينبغي التعامل مع هذا الرقم على أنّه أقلّ من الواقع- ليس هناك بالتأكيد الباريسيات وحدهنّ. فالبلدان الأجنبية -ألمانيا وإنجلترا وإيطاليا بشكل خاصّ- ترسل لنا عيّنات من فسادها، لكي تبينّ لنا أنّه ليس هناك ما تحسدنا عليه. كما يوقر باقي فرنسا جزءاً لا يستهان به: فتيات تمّ التغرير بهنّ في المدن الصغيرة، فقدمنّ إلى العاصمة لكي يخفين عارهنّ، ونساء خطفهنّ عشاقهنّ ومن بعد تركوهنّ على أرصفتنا، كما أنّ هناك المنحلات الضجرات من وسطهنّ الفقير، بصرف النظر عن الفلّاحات اللواتي يتمّ إرسالهنّ كخادמות، واللواتي يُقذف بهنّ بسبب جمالهنّ أو مطامعهنّ بسرعة نوعاً ما في الرذيلة. لكنّ هذه كلّها حالات عرّضية. أريد أن أتناول فقط منّ ولدن في باريس، وكبرن فيها، واللواتي تمّ إفسادهنّ على أرض باريس لينخرطن في فجور باريس.

لذهبوا للتبنزها في الضواحي، في شارون Charonne مثلاً، أو في سان

مارسو Sanit—Marceau، أو في غرو كاïو Gros-Caillou، وادرسوا البيوت، واصعدوا لزيارتها.

إنها بنايات ضخمة، بباحة كبيرة في الغالب، لكنّها مقسّمة إلى مساكن صغيرة، وتفتح على أروقة لا نهاية لها، كأروقة السجن. وهناك يكتظّ العمال، المطرودون من مركز المدينة بسبب غلاء الإيجارات؛ وأنا أعرف أحد تلك البيوت التي تزدحم فيها أكثر من مائتين وستين عائلة وتتعبّن. العديد من تلك المساكن لا تحتوي إلّا على غرفة واحدة، وحُجيرة مفصولة معتمة، حيث يرقد الأطفال، وثقب صغير هو بمثابة مطبخ. هناك يأكل السكّان، وينامون، ويقضون حاجاتهم الأخرى. نشعر، عبر الجدران، والأرضية الخشبية الهشّة، من اليمين واليسار، من فوق وتحت، بالدبيب الإنسانيّ، وهياج أولئك الرجال والنسوة المكوّمين بعضهم فوق البعض الآخر. وفي الصيف، يدخل عفن الأروقة وسموم الباحة من الباب والنافذة. أمّا في الشتاء، فهناك مدفأة تشخر قرب المدخنة وتضاعف روائح المطبخ، ضمن حرارة خانقة. إنّه وسط مصاب بالجرب، لا يدخله الهواء ويخلو من النور غالباً، مُحجّر صحيّ تتكدّس فيه العوائل، وتفسد كلّها بالضرورة، ويتصاعد منها السّم وتكتسحها الأوبئة والردائل.

تولد بنت في هذه الغرفة. تنمو على البلاط العاري، وسط الغبار المتصاعد من ضربات الكنسة المتواصلة، بين المدفأة التي تجعل لون بشرتها شمعيّاً، ورسااص الرواق الذي يسبّب لها كلّ أنواع الغثيان. يُنيم الأبوان الطفلة في الحُجيرة الصغيرة المظلمة؛ لكن لأنّها تشكو من الاختناق هناك، يتركان الباب مفتوحاً. وها أنّ الطفلة تكبر مختلطةً بأُمّها وأبيها. فهي ترى وتسمع كلّ شيء. ليس ثمة من دناءة في ذلك، فالقضية تتعلّق بالاعتیاد وضرورة السكن، ذلك كلّ ما في الأمر. بمقدور الأبوين

أن يكونا من أكثر الناس تبصراً، ومع ذلك لا مكان كافياً لذيهما، وبالتالي يكونان مرغمين على العيش أمام بنتهما، وينتهيان بالعيش هناك بحرية، وبلا روادع.

لكن في بعض الأحيان يولد أطفال آخرون. إخوة أو أخوات. وعليهم جميعاً أن يرقدوا في الحُجيرة المعتمة، حيث يوضع أحياناً ثلاثة أطفال في فراش واحد. إنهم صغار جداً، ولن يكون لذلك من تأثير. لكنهم يكبرون، ويتم نسيانهم. ثم أين يمكن وضعهم؟ إنّه سؤال المكان، الذي يطرح نفسه على الدوام. في وقت لاحق، يكتبون بوضع فراشين بدلاً من واحد، فراش للبنات، وآخر للأولاد. الحُجيرة صغيرة بحجم اليد، والفراشان يتلامسان. وذلك ما يشكّل نوعاً من سفاح المحارم.

يا لها من طفولة! اسألوا مفوضي الشرطة والأطباء، الذين يدخلون أحياناً إلى ذلك البؤس المخزي. فالجرائم غير الواعية تنبت فيه تلقائياً. من الضروري توفير بعض من الفضاء والهواء والشمس. وإذا ما تركتم البؤساء يتكدسون على بعضهم البعض، وبالتالي يتخمرون وسط الرغبات وضروب الحرمان، وإذا ما دفعتموهم في زاوية يعوزهم فيها الدفء والحب، كيف تريدون ألا يصيبهم الجذام وألا يقرض جلودهم، كما يفعل العفن بتفاحة تُنسى في مخزن الغلال؟

ذلك ليس كل شيء، فغالباً ما ينحدر الأبوان نحو الشمال والكسل. يعود الأب إلى داره ثملاً أربع مرّات في الأسبوع، والمرأة تتراخى، وتكف حتى عن ضربة المكنسة تلك. حينئذ، يكون هناك جحيم من القذارة، من الصفعات والشتائم، ويتم تبادل الكلمات الوسخة، فتتشكّل مدرسة كاملة من الفجور الرذيل. والبنت الصغيرة هناك، لا تفوّت من المشهد شيئاً. في عمر الثامنة هي امرأة، تعرف سلفاً ما يتعلّمه البرجوازيون

الصغار لاحقاً في المدرسة الثانوية. إنّها تتكلّم تلك اللغة، وتمشي وهي تهزّ رديها بدناءة. تلك هي، بالنسبة لها، تربية العائلة.

لم أتحّد حتّى الآن إلّا عن الحياة في السكن العائليّ الضيق؛ لكن هناك البناية، والشارع أيضاً.

ولأنّ الغرفة مكتظة دائماً، والصغيرة تسقط في كلّ دقيقة بين قدمي أمّها، تصرخ بها هذه الأخيرة: «اذهبي والعبي في الدهليز!» والدهليز يعجّ بكلّ أطفال البناية. ومن فوق إلى تحت، يملأ الأطفال السّلم بالضجة. لكن السّلم وحده لا يكفي، لذا ينزلون إلى الباحة، ويذهبون إلى الزوايا المظلمة، ويختبئون في الأقبية.

وهذه مدرسة مقرّزة، يختلط فيها الأولاد الصغار بالبنات الصغيرات، من كلّ الأعمار. لن أطيل التوقّف عند هذا الموضوع الحساس، وسأكتفي بالإشارة إلى الأسباب العديدة التي تدفع إلى الفجور المبكر. وهذه وقائع يمكن أن يشهد عليها كلّ من سكن، بحكم البؤس، في إحدى بنايات الضواحي الكبيرة المكتظة بالعمال. هناك تُترك الطفولة لنفسها، دون أية حراسة، وتُسلمّ بدايةً إلى كلّ أنواع الفضول المشبوهة، وأشكال الفساد الهائلة.

وفي النهاية، يتلقف الشارع البنت الصغيرة. فأمتها المشغولة دائماً تبعث بها لشراء مختلف الضروريات، وهي في سنّ السادسة من عمرها. ولأنّ المعتاد هنا هو شراء السلع الصغيرة تباعاً، لا تكفّ الطفلة عن العذو طيلة النهار. «آه، نسيت الزبدة، اذهبي واشتري بفلسين منها، وانتبهي، لم يبق لوالدك تبغ، اذهبي واشتري بثلاثة فلوس شيئاً من التبغ». وهكذا تنزل الصغيرة، في كلّ مرّة، وتركض في الشوارع، ثم تنسى نفسها عند الباعة. لتذهبوا إلى حيّ من أحياء الفقراء، في الصباح، عند ساعة الغداء، وسوف



ترون على الأرصفة فتيات صغيرات، بين السابعة والثامنة من أعمارهن، وهنّ يحملن تحت آباطهنّ أرغفة خبز كبيرة، أو شرائح من اللحم أو بعض النقانق أو قطعاً من الجبن الإيطاليّ، ملفوفة بورق سميك. إتهنّ يملأن الشارع، يجرّرن أحذيتهنّ القديمة ووجوههنّ المنهكة والمترهلة من قسوة الوجود.

هنا تكمل الفتاة الصغيرة تربيتها. وتصبح معتادة على مجارير الشارع، ترغب أولاً في الغطس فيها ببراءة، ومن بعد ذلك تشرع بالنبش في وحلها. وما دامت صغيرة، فلا خطر يهدّدها غير خطر العربات التي قد تسحقها. لكن عندما تكبر، وتكون قد تعلّمت من نزاعات والديها وإثارات رفاقها، يكمل الشارع إفسادها. تشرع بالوقوف طويلاً أمام واجهات المخازن، وعند الخبّاز وبائعة الفاكهة. وحينما تذهب لشراء الزبدة أو التبغ، تبقى ساعة في الخارج. ومهما يكن صراخ أمها، تردّ عليها بأنّه كان هناك غيرها ممّن ينتظرون أدوارهم. تظنّ عائلتها أحياناً أنّها تاهت، فتنزّل للبحث عنها، وتعثر عليها وهي واقفة أمام أحد مغنيّ الشارع، أو غارقة في التفرّج على عراك بعض المخمورين. أضف كلّ ثمرات الزاويا، والمخازي التي تتعلّمها، والمشاهد التي تراها، أيّ كلّ ما يمكن لرصيف باريسيّ تقديمه من إثارة لتحريك فضول طفلة شاذة. ثمّ تكبر الصغيرة، ويصير لها من العمر خمسة عشر عاماً. وتكون قد تعلّمت، منذ فترة، مهنة ما، في ورشة تُحبس فيها عشرون فتاة من العاملات، اللواتي تشبه طفولتهنّ طفولتها المخرّبة. هنا ستنضج مع الأخريات، كما ينضج الزعرور في القشّ.

أما في بيت والديها، فالحياة غدت لا تطاق. فليس هناك من خبز، والشجار مستمرّ في كلّ مساء. وغالباً ما تتلقّى صفعات طائشة من

أحدهما. لكن ما يغيظها أكثر هو أنها لا تمتلك سوى فستان واحد، تكون مضطربة لترقيعه دائماً. ثم تصبح منهكة من الشتائم، ومن البؤس والقذارة؛ وتنشأ عندها بعض الأمانى المرهفة للبنات الجميلات، رغبات محمومة في الثراء، والحياة السعيدة. فلأنها لم تعد جاهلة، ولأنها فقدت منذ نعومة أظفارها نضارة روحها، وليس لديها من واجبات، ينحصر كل ما تتألم منه في كونها غير قادرة على إشباع حاجة واحدة من حاجات الشباب.

حينئذ، تخفي، ذات صباح. فكما تقول هي، لم يعد الوجود يُحتمل، كما جعلها الآخرون تعيسة تعاسة لا تُطاق. وذلك ما كان يبتغيه أبواها. تستسلم لأيّ رجل تصادفه، لكي تتمكن من أكل قطعة خبز في المساء، وحتى يكون لديها ملابس نظيفة. وها هي فتاة أخرى، تضاف إلى قائمة بائعات الهوى بباريس.

والآن، عليكم تحديد جوانب المسؤولية. فأنا لم أتكلّم عن الآباء الذين يبيعون بناتهم، وهي حالة ما زالت سائدة. أنا أبقى ضمن العموميّات، وأؤكد أنه من بين كلّ عشر من بغايا الرصيف في باريس، هناك على الأقلّ ثماني فتيات كان لهنّ طفولة كهذه التي وصفتُ. إنهنّ بنات مدمني الخمر، اللواتي كبرن في مزابل الضواحي. وقامت الوراثة والوسط بصنعهنّ.

لمن ينبغي توجيه اللوم؟ لناخذ الأب والأمّ. غالباً هما من الناس الشجعان، كما أنّ من الصحيح القول إنّ حياة البؤس والعوز قد خرّبتهما، لكنّها ما زالا يحملان الكثير من المشاعر الطيبة والحنان. فحينما تهرب بنتهما، ييكيان وينوحان. وإذا ما انتقدتهما أحد على تلك التربية التي منحاهما لبنتهما، سينظران إليه بغرابة، ويسألانه كيف كان بإمكانهما، وهما

لا يملكان فلساً واحداً، أن يعملوا على تربيتها لكي تكون آنسة محترمة. يؤدي البؤس إلى الانحطاط. وإذا كانا يتبادلان الشتائم، ويضرب أحدهما الآخر، وإذا كانت الصغيرة قد رأتهما في عريهما وفظاظتهما، فذلك لأن الحياة تدفع نحو تلك الأشياء، ولأن حتمية فيزيولوجية واجتماعية كانت تثقل على كاهليهما. من الخطأ الاعتقاد أنّ فكرة الأخلاق واحدة في كلّ مكان.

أما الفتاة، فلديها هي أيضاً مبرراتها التي تحدّثت عنها آنفاً. ففي السادسة عشرة، يصعب على الفرد الموت من الجوع، أو تلقي الضربات على رأسه كلّ مساء. كما أنّ فسادها آتٍ من بعيد، فقد صارت عارفة بهذه الأمور وهي صبيّة. وإذا ما كان أبواها يرغبان في ألاّ تصل إلى ما وصلت إليه، كان عليهما أن يُقلّلا من ممارسة هذه الأشياء أمامها، قولاً وفعلاً. أما في مثل تلك الظروف، فوحدهنّ الفتيات القبيحات تماماً لا يسقطن في الشارع. لقد درستُ كثيراً هذه المسألة، وتبيّن لي أنّه لا يفلت من الرذيلة إلاّ بضع فتيات، من اللواتي يتمتّعن بدم بارد، وذهن صلب، وطبيعة حذرة ومتشكّفة، واللواتي لا يسلمن أنفسهنّ للرجال العابرين، وذلك لكي يحقّقن حلمهنّ القديم بالزواج والتمتّع بحياة منتظمة. وما عدا تلك الاستثناءات، يمكننا أن نطرح قاعدة مطلقة تفيد أنّ كلّ فتاة جميلة، إذا ما دُفعت في أحضان البؤس، وعشوائية الحياة العائلية القائمة في الضواحي، فإنّها ستكون مُحطّمة منذ طفولتها، في عقلها على الأقلّ، وسوف تفقد نفسها في سنّ السادسة عشرة، إذا لم تتدخّل ظروف استثنائية أخرى وتخرجها من ذلك المستنقع.

هنا يكمن، بالنسبة لي، جانب بكامله من مشكلة بائعات الهوى، أي في ذلك البؤس وتلك العشوائية. كيف لا تقدّم البرجوازية، بشكل عام،

إلا القليل من البغايا؟ ببساطة لأن القضية تتعلق بالوسط، وبالترية. تُلقَى الأعمال الشاقة بالعامل في وضعية الإدمان على الكحول، ثم تلقى كحولية الأبوين وقذارة الحياة المشتركة بالعاملة في أحضان الرذيلة. وبالتالي، علينا إعادة صنع ظروف حياة طبقة اجتماعية برمتها. على سبيل الاختتام، أرغب في الحديث عن غياب البغايا. لا أدري ضمن أي توهج روحي يريد بعضهم وضعهن. فهم يحدثوننا عن مواسم الأزمنة القديمة. بيد أن أولئك المواسم قد أصبحن في عداد الأموات، ولم نعرفهن نحن، لذا يجب أن نكف عن الحديث عنهن. غير أننا نعرف مواسم اليوم، ويمكننا جميعاً القول إنهن ينضحن غياباً. فكلما كنّ جميلات، كنّ غيبات.

هل عاشرتم بغايا، وهل تناولتم يوماً العشاء معهن؟ حسناً! كونوا صريحين، ألسن أقل طرفافة من النساء الشريقات؟ أو لا يجيركم غباؤهن؟ فليس هناك ما هو أكثر ضجراً من حفلاتهن. وإذا ما عاشرهن رجل عاقل، في عمر الثلاثين، فسوف يخرج منهن وهو أحمق، ولن يكون لديه سوى حلم واحد: الزواج لكي يعثر ثانية على ما تبقى من عقله. أنا لا أنكر طلاقة ألسنهن. فكل أولئك اللواتي كبرن على أرصفة باريس يتلبس الشيطان أجسادهن، كما يتلبس أجساد صبيان الشوارع في مجتمعنا. وهن يهذرن أحياناً كالبيغاوات. لكن هل تحسبون ذلك من العقل! دعونا من هذا! إنه ليس سوى عملية تجميع، وشاكلة في تقديم العتيق في زي جديد، كلمات تسكعت في كل مكان، مثلهن، أي بعض تلك المفردات الملتقطة في الحضيض. يمكن لبعضهن التمتع بنبر شخصي، لكنّه مجرد نوطة لا تتركز على أي أساس صلب وسرعان ما تجعل المرء يحس بالتعب. كلهن يتبرجن بألوان فاضحة، على ملابس داخلية قدرة!

يضع بعضهم في المقدمة استثناءات منهنّ. فهذه زارها أسياد، وتلك عاشرت دبلوماسيين يسترشدون بأرائها عن مصير أوروبا؛ وثالثة احتكت لأربعين عاماً بكتاب التعليقات اليومية من الصحفيين ورجال المسرح. حسناً! لتحكوا الأصباغ، والعبارات المسروقة، والهيئة المتحلة في التواصل اليوميّ، وستعثرون على السوقية والحماقة الأصليّتين. من المؤكّد أنّ المرأة عندنا تنهض عاجلاً من أجل تكوين ثروتها. لأنّها تعرف كيف تؤدّي دورها في وسطها. وهناك من الفتيات من هنّ هيئة الأميرات، ويمتلكن جواهر وثياب دانتيل، وتقام هنّ حفلات يُتوّجن فيها ملكات. لكن حين ينصرف الجمع، عليكم أن تصغوا عند باب مخدعها، فستظهر من جديد فتاة الضواحي، التي تحلح تميّزها مع خلعها لقميصها، فإذا بها حمقاء كأورّة، وقدرة كسائق عربية.

من ناحية أخرى، ما الذي يمكن لاستثناء ما البرهنة عليه؟ فنحن لدينا الكثير من السيّدات العظيمات اللواتي هنّ بغايا. وما ينبغي قوله هو أنّ الرذيلة حمقاء، كالفضيلة، إن لم تكن أكثر. ثمّة في باريس ثلاثون ألف مومس، بلياليهنّ المجنونة والكثيبة. وكلّ تلك الرذيلة التي يعشقها البعض، وتقدّمها صحافتنا على أنّها ذكاء، ما هي، في العمق، إلّا إغواء أسود. لتعرفوا بذلك جهاراً، لأنّي لا أعرف ما هو أكثر إزعاجاً وعدم أخلاقية من تلك الأسطورة التي تدّعي أنّ رهافة الروح قائمة عند بائعة الهوى. تلك إعادة اعتبار لليانصيب. أجل، من المؤكّد أنّ لعب اليانصيب داخل العائلة هو أكثر فرحاً من تناول العشاء مع بائعات هوى في مطعم ليلى!



## إميل دو جيراردان

ربّما كان من المتأخّر والمبكر في آنٍ معاً الحديث عن إميل دو جيراردان<sup>(1)</sup> Emile de Girardin: متأخّر في ما يتعلّق بخطبة جنائزية لتوديعه، ومبكر حيال الحكم النهائيّ عليه.

بالرغم من هذا سأغامر بذلك، فأنا لا أنوي تناول الرجل أو عمله، وإنّما دراسة الروابط بين الأدب والسياسة من خلاله. لقد كان مثلاً أنموذجياً لهذه المسألة التي تحركّ حماسي. أعود، إذن، إلى هذا الموضوع، ما دام الوضع الحاليّ يقدّم لي براهين جديدة.

لتأمل للحظة السيرة السياسية لإميل دو جيراردان. يا لها حصيلة عمل ضخمة، ومواصلة للجهود الممنوحة برمتها للسياسة! وإذا ما فكّرنا بعدم الفائدة العملية لنشاطه، فسنبقى مصعوقين؛ ذلك أنّ إميل دو جيراردان لم ينجح أبداً في الصعود إلى السلطة، كما يمكننا التأكيد أيضاً على أنّه لم يكن له أدنى تأثير على حكومة هذا البلد.

يفسّر رجالنا السياسيّون بجملة غريبة الشذوذ الاستثنائيّ لهذا العقل الحيويّ تماماً، الذي أمضى حياته في توجيه الأنظمة من خلال صحفه، والذي كانت جميع الأنظمة ترتاب به، لحدّ أنّها لم تأمنه يوماً على مكان حارس حقل. وهم يقولون: «لم يكن إميل دو جيراردان ينتمي إلى أيّ حزب». وذلك ما يفسّر، في الحقيقة، كلّ شيء: فحينها لا يكون المرء

(1) إميل دو جيراردان Émile de Girardin (1802-1881): صحفيّ وسياسيّ فرنسيّ كان أوّل من نشر في صحفه روايات مسلسل لبلراك ولامارتين وجورج صاند وآخرين.

متمياً إلى حزب سياسي، يمكنه أن يحب الحقيقة، ويبحث عنها ويرغب فيها في كل مكان، لكن عليه القبول إلى الأبد بعدم تمكنه من فرضها، والبقاء منسحقاً يميناً ويساراً، تحت ثقل الملل التي تؤكد أنها هي الوحيدة التي تقبض على الحقيقة.

لقد كان إميل دو جيراردان، في العمق، أول انتهازي. فهو لم يكن يعترف بغير الوقائع؛ كما كان يقبل بكلّ النظم السياسية، إذ كان يقول إنّ إدخال إصلاحات أفضل من التغيير الدائم. وكان هذا بمثابة معتقد علمي تقريباً، يرتكز على نوعية المجموعة الإثنية والوسط والظروف التاريخية. من هنا ذلك التنوع الظاهري، الذي انتقده بعضهم عليه كثيراً: لقد اقتفى طريق أشكال التحرر الاجتماعي عبر جميع الحكومات، فاستخدم الجمهورية كما استخدم الملكية والإمبراطورية. لا شك أنه كان يجازف، غالباً، في تقديم طوباويات، كما كانت الوقائع غالباً ما تكذب محاولاته. وبالرغم من ذلك، ظلّ منطقيّاً مع نفسه.

تلك هي جريمته: كان وحيداً، ولم يعتمد على أية جماعة. فالملكيتون كانوا يعتبرونه خائناً، والجمهوريون ما كانوا قادرين على غفران حملاته الشرسة ضدّهم. ومن ذلك الوقت، لم يعد مسموحاً له لا بأن يكون على حق ولا بأن يكون على باطل. أن تكون على باطل أمام كتلة عريضة من الناس، مئات الآلاف، تصوّروا عواقب وضع كهذا! ينتمي المرء إلى حزب، يمكنه أن يكون أبله فيه كما يشاء، وينتظر دوره ليرتكب على طريقته حماقات الحزب الذي يحلّ هو محلّه. لكن أن يكون شخصية مستقلة، وينشر أفكاراً خارج الصياغات التقليدية، لا بل يذهب وحده نحو الحقيقة، دون أن يداري لا طموحات مجلس القيادة ولا حماقاته، فهذا يعني أنّه لا يرغب أن يكون شيئاً في ظلّ الحكومات العابرة، ولا



حتى وزيراً للتربية العامة.

آه، أجل، في السياسة لا يصل المرء إلى أي شيء ولا يحكم دون حزب. لذلك كان إميل دو جيراردان على خطأ بصورة جذرية، إن كان يظن أن الذكاء وحده يكفي. إزاء ميت الأمس هذا، الذي أخفق نشاطه دائماً، علينا وضع أحياء اليوم، الذين ينجحون بسهولة تامة، دون أن يفعلوا أي شيء. إن انتصارهم متأث من خلوتهم من الأفكار، الذي يجعل الآخرين لا يرتابون بهم. وعلى أي حال، هم جماعة لا تقول آراها في كل مناسبة: لقد اعتنقوا حزباً، راحوا يدافعون عن سطحيته وجرائمه، وهم على استعداد للسير خلفه إلى حدّ الدم والوحل، ومع ذلك يتمتعون أحياناً بالذكاء الكافي ليعرفوا بماذا ينبغي الاكتفاء. فها نحن أمام أولاد ميامين يعرفون استثمار أحوال الشعوب!

كل بؤس السياسة يكمن في هذه النقطة. فإذا كان إميل دو جيراردان قد تألم من طموحه المخيب، فذلك قطعاً خطؤه. ففي ساحة المضاربات الفكرية تعامل مع السياسة من فوق تماماً؛ والحال أن الفرد يُرمى بالحجارة لقيامه بهذه المهنة، ولا يحصل بفضلها حتى على أوسمة لأصدقائه. فلكي يكون مردود السياسة جيداً، ينبغي استمداد أكبر ما يمكن من القوة منها، بحيث لا يكون هناك سوى كائنات جائعة قابلة للتحرّك؛ ثمّ التسيّد على مجموعة صغيرة من المتعصّبين، ومن الأبرياء والمحتالين الذين ينتفعون بقوة رئيسهم الفائقة؛ كما لا بدّ من إلحاق الحقيقة المطلقة بمصلحة الحزب، وأن يكون المرء غيبياً أحياناً، ويتخلّى عن كلّ شخصيته، ويقبل بأوامر حزبه الانضباطية. من ذلك الحين، يظلّ يعيش من الحزب ويجعل ذلك الحزب يعيش، ويصبح مجرد مشارك في مشروع ما، وتكون له أبرشيته وعبادته، وقد يغدو إلهاً.

لا تحدّثوني إذن عن أميل جيراردان سياسياً! كان طفلاً، رغم تمكّنه الشهير؛ كان فيلسوفاً، ورجل أدب!

لكن ينبغي التوقّف أطول عند ذلك، فالحالة حقاً غاية في الطرافة. لقد عملت جميع الأحزاب، بالتعاقب، على استمالة إميل دو جيراردان، الذي لم يكن ينتمي إلى أيّ حزب، وعلى تدليله. فحينما يكون نافعاً، بفضل موهبته الكبيرة، كانوا يطبعون قبله رقيقة على وجنتيه. في عهد لويس فليب Louis Philippe، كان، في مناسبات عديدة، هو الطفل الغالي. وفي عام 1870، عندما دعم حكومة أوليفيه Ollivier، ابتسم له النظام الإمبراطوريّ ووعده بمقعد في مجلس الشيوخ. وأخيراً، أثناء حملته الغاضبة ضدّ السادس عشر من مايو<sup>(1)</sup>، أصبحت جمهوريتنا فجأة مفتونة به، وعثرت من جديد على مدهانات المرأة الشابة وقدمتها لذلك الشيخ؛ ثم إنّه مدين لعودة الجمهوريين هذه بمراسيم الدفن المستحقّة التي حظي بها.

يا لها من كوميديا! كان كل حزب يدلّل جيراردان طالما قاتل هذا الأخير من أجله. وإذا ما دفعته الأحداث والحاجات التي يرى أنّها تمثّل الحقيقة إلى الدفاع عن مصالح حزب آخر، غضبت منه العصابة الأولى وراحت تطارده بصيحات الاستنكار، فيما تغرقه العصابة الثانية، التي كانت تشتمه في عشية اليوم الماضي، بالمذائح. وهكذا نفهم كمية الوحل المدهشة التي تلقّاها بسبب من عناده في استقلالته. ذلك أنّ كلّ الطوائف السياسية كانت ضدّه بالتعاقب، كما حدث أن هاجمته ثلاثة أحزاب أو أربعة في آن معاً، في الوقت الذي كان ينشغل فيه حزب خامس، بكامل

(1) هي أزمة 16 مايو 1877 التي تجابه فيها رئيس الجمهورية الفرنسية، الملكيّ الهوى، المارشال باتريس دو ماك ماهون Patrice de Mac-Mahon من جهة، والأغلبية الجمهورية في مجلس النواب، وعلى رأسها ممثّلها الأهمّ ليون غامبيتا، من جهة أخرى.

الرياء، بإزالة آثار الإهانة الذي وجهها له الآخرون بالأمس.

لكن ما الذي تفكرون فيه بالنسبة لأخلاق الأحزاب؟ كان إميل دو جيراردان يمثل قوة عظيمة، بفضل موهبته السجالية؛ وكانوا يعرفون ذلك، لا بل يستخدمون هذه القوة، عندما يتمكنون، لكنهم يشتمونها، ما إن يتبين لهم أن جيراردانهم قد انتفعوا منها بدورهم. وهناك ما هو أكثر: ففي كل مرة يساعد فيها إميل دو جيراردان حزباً في الوصول إلى السلطة، يعجل هذا الحزب بالتنازل له، وذلك بتهميشه؛ لقد استخدمه بشكل جيد، لكن في يوم الانتصار يعامله كممثل جندي مشكوك بولائه ومتآمر. فكروا إذن برجل معزول، يتمتع بأفكاره الخاصة ويقاوم كفرد مسعور! كان رجال السياسة، من أصحاب المبادئ، يضمرون لهذا الرجل الشجاع ازدراءً خفياً، فهو كان قادراً على إشعال النيران في كل المعسكرات، إذا ما تغلب عليه شغفه.

أيها المازحون، ما تقومون به هنا ليس نظيفاً إطلاقاً! فالمرء لا يرتضي بنيل مؤازرة، إذا ما كان قد حسم أمره على عدم دفع ثمنها. وذلك ما يشكل واحداً من الحسابات اللا أخلاقية لرجال السياسة في الحكومة: فهم يستعملون كل الأدوات، شريطة أن يلقوا فيما بعد بتلك التي تبدو لهم غير نافعة، وهذا ما يبرهن ثانية على الانعدام التام لكل وازع ضميري عندهم، ويضيف مناسبات جحود أخرى على جحودهم. إنهم يجعلون من السياسة مستمتعاً تأسن فيه كل أنواع النذالة والجنون الإنساني.

لنلاحظ أنه إذا لم يكن ثمة حزب وراء إميل دو جيراردان، كان هناك إلى جانبه جمهور واسع. فعندما كان يستلم رئاسة تحرير صحيفة كانت مبيعاتها تزداد بقدر خمسين ألف نسخة أو أكثر. لذا لم يكن بمقدور رجال السياسة التعامل معه باعتباره حاملاً معزولاً، ذلك أن الأكثر أهمية من

بينهم، أي أولئك الذين لا ينفكّون يتكلّمون عن ولاياتهم، لا يتمتّعون بجمهور كهذا. لا أهميّة للأمر، فهو لم يكن أكثر من صحفيّ: كانوا يجدونه نافعا للبلد، خلال الأزمات الحادة؛ لكن، حينما يجري النظر في إمكان أن يكون ممثلاً للبلد، فذلك أمر آخر. فالمرء لا يمثل البلد حينما يعبّر عن الحدّ الوسط من الحسّ السليم للأمة، أي ما يفكّر فيه الأفراد الشجعان الذين يبقون في بيوتهم. فلكي يمكنه تمثيل البلد، على الإنسان أن يكون جزءاً من عصابة، أو من أقلية تلتحف بالراية الوطنية، وما عليه سوى الكلام باسم ثلّة الأفراد تلك.

أرغب في الوصول إلى ما يلي.

عندما يكون الفرد مُكوّناً كإميل دو جيراردان، وتكون له شخصيته، ويعتزم السير وحده، آنذاك لا يقوم بممارسة سياسية، وإنّما بفعل أدبيّ. وبالتالي، لن يكون هناك من توافقات غير نزيهة، ولا من أكاذيب مفروضة، كما لن يكون ثمة قطيع يساق بسوط الانضباط. وكلّما كان الكاتب مستقلاً كان كبيراً.

لكنّ تعاسة إميل دو جيراردان تكمن في هذه النقطة: لقد مارس السياسة باعتباره كاتباً، ولا أظنّ أنّه بالإمكان الحكم عليه بعبارة أكثر وضوحاً ودقّة من هذه. من تلك الطبيعة الثنائية، تنبع حالته الخاصّة. فهو لم يترك أيّ شيء، لأنّه عمل في حقل السياسة كفيلسوف، كطوباويّ، أو كمجرّد شخص بارع في حقل المساجلة، ولأنّه لم يرَ في الأدب إلّا جانبه الاجتماعيّ، إذ كان يزدرى بالفنّ وبحركة الأفكار.

لنتناول إبداعه الكبير، ذلك الذي يظلّ اسمه مرتبطاً به، أي الصحافة الزهيدة الثمن، والتي تهيمن على الرأي العامّ اليوم. ألا تفسح هذه الصحافة عن ازدراء كبير للأدب؟ ألا تقدّم للجمهور غذاءً يصعب

هضمه؟ كل ما كان ينشر في هذه الصحافة يرتبط بالسياسة، من الصفحة الأولى إلى صفحة الإعلانات! والرجل الذي أنجب بتاً كهذه، فارغة وضاجة، وتثقل على العقل الفرنسيّ بإداتها السوقية هذه، لا يمكنه، دون شك، أن يحبّ الأدب، ولتكونوا مطمئنين إلى أنه سينال قصاص ذلك بالنسيان السريع الذي سيلقه.

الغريب في الأمر هو أنّ إميل دو جيراردان، عندما أصدر جريدة «الصحافة» *La Presse*، كان يعتقد أنّ عليه استخدام الأدب. وكانت مضاربه تتركز على انجذاب الجمهور الكبير، في حينها، إلى الروايات المسلسلة. من جانب آخر، جعل الكتاب المعاصرين الكبار يساهمون معه في ذلك التوجّه. بيد أنّ مجرى الأشياء قد تغيّر بعد بضعة أعوام. وحينها تحقّق نجاح مسعاه، تحيّل أنّ فائدة الأدب، بالطريقة التي استخدمه بها طُعماً للقراء، لم يعد لها من مبرّر. فلم يحتفظ بصداقته مع أيّ من كبار كتاب جيل 1830، ولم يحاول أيضاً الارتباط بالكتاب الجدد. فمن اللحظة التي كانت فيها صحفه تباع دون الأدب، كان يبدو عليه الفرح لذلك. كان ذلك بمثابة تخلص سهل من الأدب، وبالتالي سيكون بمقدوره الكلام في السياسة إلى حدّ تمييع عقول القراء بصورة كاملة.

وكانت تلك لحظة صعود صحف إميل دو جيراردان التي عرفها جيلي. أعتف بأنني بقيت فأغر الفم أمامها، كالحمار أمام مشواة لحم. أنا لا أفهم تلك الصحف، ولا يمكنني تحيّل كيف تستطيع العقول الفرنسية أن تجعل من تلك الصحف التي لا يعثر فيها المرء، من صفحاتها الأولى إلى صفحاتها الأخيرة، على شيء آخر غير السياسة، مع قليل من الأدب المترهل، أقول تجعل منها غذاءها اليوميّ، لا بل الغذاء اليوميّ الوحيد بالنسبة للكثيرين من القراء. وأية سياسة! إنّها المراوحة في المكان نفسه،

عبر عشرات المقالات المعقودة في خيط واحد حول قضايا تافهة، حشو متواصل لسدّ فراغات الأسبوع، طوفان مرعب للعبارات التي لا تأتي بأيّ شيء، والتي تسقط في الفراغ في كلّ عدد جديد. وأسوأ ما في الأمر هو أنّ صحف إميل دو جيراردان كانت تُنعت بأنّها مصنوعة بشكل جيّد تماماً، يقلّده كلّ السياسيّين الجدد. من هنا جاءت صحافتنا الحاليّة، التي أعلن أنّها لا تُقرأ إذا ما كان قلب المرء يميل إلى اليسار، ولا يطمح إلى أن يصبح نائباً لرئيس بلدية ما.

لقد تجرّأت وقلت ما أشعر به لإميل دو جيراردان نفسه، عندما التقيت به ذات مساء، في بيت أحد الأصدقاء. لم أكن رأيتُهُ ثانيةً منذ عام ١٨٦٥، أي منذ تلك الحقبة التي كان يرغب فيها في التعرّف عليّ، بعدما قرأ الدفاع الناريّ الموقع باسمي لصالح مسرحيّته «الشقيقتان» *Les Deux Sœurs*. وبدا مندهشاً للغاية من ذلك. هل ما زال الأدب يحرّك حماس أحد؟ فالمشتركون في صحفه ما كانوا يطلبون منه تقديمه لهم، فلماذا يجب عليه تقديمه؟ وحينها قلت له إنّ الحماس للأدب يضارع، على الأقلّ، الحماس للسياسة، كما أنّ بمقدورنا تحريك الجماهير من خلال الحركة الأدبية، ابتسم ابتسامة ريبة. كان في ذلك الوقت، كما أظنّ، مسجلاً على إحدى اللوائح الانتخابية، ولم يكن في العالم بالنسبة إليه شيء آخر غير لائحة الانتخابات. كان المسرح هو الشيء الوحيد الذي يهتمّ به؛ ولكنّه كان يعتبره منبراً يحلم بنقل معاركه السجالية على خشبته.

أكرّر مختتماً: سينتقم الأدب من ذكرى إميل دو جيراردان، بسبب الازدراء الذي كان يكتّنه له. فالرياح ذاتها التي كانت تذرّو، في كلّ مساء، مقالاته، سوف تذرّو كلّ عمله.

آه، أية خسارة! ذلك أنّ الرجل كان يتمتّع بشخصيّة رائعة،

وباستقلالية نادرة، وبشجاعة ثقافية كبيرة، هي أجمل أنواع الشجاعة. ولهذا السبب كان شامخاً ولم يوفّق في الأعمال الواطئة للسياسة؛ لكنّه هبط فيها إلى الأسفل تماماً، وظلّ مختنقاً هناك، وكأنّه في كومة من الوحل، دون أن يجني أيّ شيء من سقوطه.





## هوغو وليتريه

حدثان مهراً الأسابيع الأخيرة: نشر «رياح الرّوح الأربع» *Les Quatre Vents de l'esprit* ليفيكتور هوغو، ووفاة إميل ليتريه<sup>(1)</sup> *Littre Émile*. يبدو أنّ ثمة تلاقياً مقصوداً هنا، وستنشئ الظروف في يوم ما بالضرورة موازنة حاسمة بين هذين الرجلين، وذلك لكي تقام، في عقولنا المضطربة، المحكمة العليا للرومنطيقية. وقد حان الوقت.

منذ ثمانية أيام، وشبح هذين الرجلين يسكنني. الأوّل منهما يمثل شبابي، ويمثل الثاني عهد نضجي. إنهما يتصادمان ويقصي أحدهما الآخر. لقد احتلّ ليتريه كلّ المكان في عقلي. ولم تعد أذني تصغي لهوغو إلاّ باعتبارها موسيقى بعيدة. لقد رسّخت المدرسة الوضعيّة الحجر الذي ترقد تحته الرومنطيقية إلى الأبد. تلك هي الحقيقة التي يجب أن تُنقش بعمق على جدران مدارسنا. وأنا أرغب في معالجة هذه الحقيقة اليوم، في دراسة من دراساتي السريعة، التي لا أستطيع فيها، لسوء الحظ، سوى نشر بعض الأفكار، دون تعميقها ولا إسنادها كما كان ينبغي.

أنهيت توّاً قراءة «رياح الرّوح الأربع». لا شك أنّ هذا العمل يتفوّق في صياغته على بقية الأعمال التي كتبها الشاعر في خريف عمره: «البابا» *Le Pape*، و«الشفقة الرّفيعة» *La Pitié suprême*، و«بين دين ودين»

---

(1) إميل ليتريه (1801-1881): فيلسوف وعالم بالألفاظ وسياسيّ فرنسيّ، مشهور خصوصاً عبر قاموسه الموسوعيّ «معجم اللغة الفرنسيّة» *Dictionnaire de la langue française* الذي يمكن مقارنته بمعجم «لسان العرب» لابن منظور.

*Religion et Religion* و«الحمار» *L'Âne*. العديد من هذه النصوص يرجع إلى ما قبل ربع قرن؛ وفي الباقي، الذي كُتب منذ عشرة أعوام، نعت ثمانية على عبقرية البلاغيّ، وعلى اللّاعب الرائع بالكلمات، الذي ثور واحتلّ إمبراطورية النظم الشعريّ، حيث صار يحكم مثل قيصر، بقوة مطلقة.

يمكن القول إنّ كتاب «رياح الروح الأربع» هذا قد تمّ تجميعه من عمق الجارور. فهناك فتات، ومقاطع مقصوفة من كتب الشاعر: «أسطورة العصور» *La Légende des siècles*، و«التأملات» *Les Contemplations* و«العقوبات» *Les Châtiments*؛ أي أنّ ما لم يضعه الشاعر في تلك الكتب قد احتفظ به، وها أنّه يقدّمه لنا تحت عنوان جامع، لكي لا يُضيع شيئاً. هكذا أفسّر هذه الخلاصة، هذه البقايا المأخوذة من كلّ نوع، والتي بالرغم من انتمائها للمرحلة الطيبة لموهبته، لا يمكنها أن تضيف أيّ شيء جديد لاسمه، ذلك أنّه سبق أن قدّم رواثعه في كلّ جنس أدبيّ. فليست هذه، من منظور مجد الشاعر، سوى تكرارات ضعيفة وغير نافعة.

وكم ثمة من الإسراف في استخدام الإجراءات القديمة ذاتها! ومع ذلك يجرؤ بعض النقاد الأدعياء على الكلام عن تجديدات فيكتور هوغو! لكنّه لم يمتلك سوى طريقة واحدة، وقد حمل معه تلك الطريقة، أي التحليق الغنائيّ، إلى كلّ مكان، في الرواية كما في المسرح، وفي الملحمة كما في الأغنية الغزليّة! واليوم، بعد سنتين عاماً من استخدامه لها، لم يغيّر ولا واحدة من إجراءاته، التي لم تعد أعماله تعيش إلّا بفضلها. من هنا سقوطها عند الجمهور الحقيقيّ، الذي يقابلها بالاندهاش واللامبالاة، بالرغم من التجويقات التي تهدف لإثارة الإعجاب المقصود بها. إنّها لم

تعد قادرة على مسّ مشاعرنا. ولم نعد نسمع منها سوى البلاغة المجرّفة،  
تحت غطيظ الكلمات.

لنأخذ «رياح الرّوح الأربع» كمثال. قبل أربعين عاماً، كان بمقدور  
بعض مؤلفاته أن تثير الجمهور بقوة. أمّا الآن، فبعد خمسة عشر يوماً من  
صدور العمل الجديد، نلاحظ الصمت المطبق يحيط به. لقد تواصل  
التطوّر الاجتماعيّ والأدبيّ، ونحن نعيش في مرحلة ثقافية أخرى، ذلك  
كلّ ما في الأمر. إنّ مجموع عمل فيكتور هوغو يستند على ما فوق الطبيعيّ،  
على الأسطورة والرمز. وهو يجلّت دائماً في فضاء التجريد والتركيب، قافزاً  
الوقائع، وفي سماء الفرضيات الغريبة والمشوّشة. لقد كان طموحه، الذي  
لم يتخلّ عنه، هو أن يتمّ التعامل معه على أنّه نبيّ يتحاور مع الله ويجادل  
الشیطان. كما يمكن القول إنّه ليس هناك، في العمق، أيّة قاعدة مشخصة،  
ولا أيّ منهج، ولا حتّى فلسفة واضحة لديه. كما لا نعثر عنده على أيّ  
شيء آخر، غير الكلمات الغامضة والمغالية، وفكرة عاطفية محض عن  
التقدّم، وإنسانية تغرق في حلم حبّ شموليّ.

لن أمحدّث عن مسرحيته المشكّلة من ثلاثة فصول: «لقايا غالوس»  
*Les Trouvailles de Gallus* التي أصابني بالحيرة. لكن لتقرأوا قصيدته  
الوجيزة «الثورة» *La Révolution*. فكرتها الرئيسة هي من تلك المواطن  
المشركة التي لم تعد حتّى صحيفة جمهورية تباع بفلس واحد تجرؤ على  
استخدامها. إنّ المرء يتردّد باطلاق الكليشيّة التالية: إذا كان لويس  
السادس عشر قد أعدم، فذلك خطأ أجداده الملوك. والحال أنّ فيكتور  
هوغو لا يتردّد في التقاط هذه الخرقّة العتيقة، هذا الاستدلال الخطير،  
الفارغ والمزيّف، لا سيّما حين يُطرح بتصلّب عقيدة ثابتة. فشبه الفكرة  
هذه تكفيه، فهو لم يعد بحاجة لفكرة، ولا يستدّفته إلاّ على الخرافة

والديكور بخاصة. وها آتة ينجب كابوساً مفزعاً؛ ويجاكي إشعياً<sup>(1)</sup>، ويجوّل تماثيل عديدة في شوارع باريس، ويضع خطباً لا نهاية لها على السنة التماثيل الصغيرة الساخرة المعلقة على جسر بون نوف Pont-Neuf، ويجوّل الساحة القديمة الحاملة اسم لويس الخامس عشر إلى مفرق طرق لفصل آخر. تكمن كلّ الصيغة الرومنطيقية هنا، ويمكن دراسة جميع طرق فيكتور هوغو فيها. إنّ الأبيات الشعرية التي تتضمنها رائعة أحياناً، لكننا نبتسم من بهيمة القيامة التي يصورها لنا، بطنها المحشوّ بالبلاغة، والتي نسمع صرير آلياتها. ففي الوقت الذي تجري فيه المطالبة بتوفير الوثائق الدقيقة، ونتائج معاينة وتحليل، يظلّ من قبيل الضحك على الذقون أن تُقدّم لنا هذه المهزلة الكثبية.

أنا أفهم الأسباب العاطفية التي تجعل هامات البعض تنحني أمام الشاعر العجوز. لكن ألا يمكن الالتزام بمعيار ما، وتدير الأمور بحيث لا تتضرّر الحقيقة كثيراً بسبب هذا التبجيل المشروع؟ سنكون في مقدّمة أولئك الذين يحنون رؤوسهم، لو لم يكن البعض يرغب في أن يفرض علينا الصيغة العاطلة للرومنطيقية قاعدة ثابتة. إنهم يشتموننا ويمنعوننا من حقنا في السير إلى الأمام. حينئذ نتمردّ، ونقول ما هو حاصل.

ما هو حاصل هو كذبة عامة بخصوص فيكتور هوغو. فالجميع يحكم عليه كما نحكم عليه. وأنا أعرف أفراداً ميامين - ليطمثنوا، لن أذكر أسماءهم - يفكرون تماماً كما نفكر، لكنهم يكتبون عكس ذلك. لقد أصبح فيكتور هوغو ديانة أدبية، أغني نوعاً من الشرطة المكلفة بالحفاظ على النظام. وإذا ما قال أحدهم الحقيقة حوله، فأين سيذهب؟ سيذهب

(1) إشارة إلى الطابع الرؤياويّ والنبويّ المعروف في بعض كتابات هوغو، يشبهه زولا بسفر إشعياً أو إشعياً في «العهد القديم».

إلى كلِّ هاويات الطبيعِيَّة الظافرة. لذا يحتفظ به بعضهم، مثلما يحتفظ بعض البرجوازيين في أعمال فولتير بالرَّب، الذي يتمازحون حوله أثناء تناول تحلية المائدة، لكي يكون لزوجاتهم آداب سلوك ولا يخطهم مع الفتانين. آية نهاية مرعبة للشاعر الثائر في 1830 حينما يصبح ديانة ضروريَّة! والآن، ها هو إميل ليتريه. لقد ولد قبل فيكتور هوغو ببضعة أشهر. وفيما كان هذا الأخير يتسلَّق الذرى ما فوق الطبيعِيَّة، ويمنح نفسه برمتها لرياح الغنائية، ويزيد شيئاً فشيئاً من ذهوله النبوي، كان الآخر يبحث بشغفٍ عن منهجٍ ويهب نفسه قاعدة عقلية تقتضي عدم القبول إلا بالوقائع المبرهن عليها بشكل مطلق. لم يكن هناك أبداً من تعارض واضح بين طرفين كهذا الذي قام بينهما. فهذان الرجلان كانا يسيران الواحد جنب الآخر، دون أن يمَسَّ أحدهما الثاني أبداً، وبالتالي علينا أن نزن عمليهما، من وجهة النظر الفكرية، وتأثير كلِّ منهما على نهاية هذا القرن.

لقد التقى ليتريه بأوغست كونت Auguste Comte في عام 1845، كما أظنّ. وكان مُهيئاً بصورة رائعة لذلك اللقاء، بعد أن جاب كلَّ المعارف الإنسانية، من الرياضيات إلى العلوم الفيزيائية والطبيعيَّة، ومن الفيزيولوجيا إلى الطب، ومن التاريخ إلى الألسنية. وقد قدّم له أوغست كونت المنهج الذي كان يبحث عنه، وانطلاقاً من تلك اللحظة ترسّخ عقله. لقد قبل بالصيغة الوضعيّة، التي تركز على مراتبيّة العلوم، والدراسة الدقيقة للتطور الإنسانيّ المقسّم على ثلاث مراحل، المرحلة اللاهوتية فالمتافيزيقية فالوضعيّة. بيد أن ليتريه، الذي لم يكن مبدعاً، قد حمل إلى التطبيق حسّاً سليماً ومنطقاً كان له نتائج مهمّة: لقد ثبتت تلك الصيغة، بتخليصها من أحلام أوغست كونت وتهويماته، أي بإخضاعها

إلى معيار علمي صارم. كان ينبغي، في نظره، تفادي الخوض في الغيب؛ فهو لا ينكر الله، لكنّه يضعه جانباً؛ كما لم يفكر أبداً بسواكث الأشياء. وكانت خشيته من الفرضية من القوّة بحيث كان يرفض كلّ نظرية تتضمّن حتى جزءاً ضئيل منها؛ لذلك لم يقبل أبداً بنظرية داروين في تطوّر الأنواع، لأنّ الوقائع المعروفة لا تبرهن عليها بصورة مطلقة. هنا يكمن كلّ لثريه ومنهجه.

يمكن الحكم على هذا المنهج عبر نتائجه. لكن لن يكون بمقدوري الخوض في الأعمال المهمّة لهذا العالم والفيلسوف، من ترجمته وشرحه لهيوقراطيس Hippocrate، إلى دراساته العديدة في الفيزيولوجيا والطب والتاريخ والألسنية والفلسفة والسياسة. سأكتفي بالإشارة إلى معجمه، ذلك الصرح العظيم، الذي لم يكن بمقدور أيّ منهج آخر غير المنهج الوضعي أن يتمخض عنه. فهذا المنهج أعطانا تاريخاً كاملاً للغتنا وفلسفة عقلانية لهذه اللغة. كما تشكّل دراسة الوقائع أساسه الصلب. لقد رجع لثريه إلى أصل الكلمات، ثمّ وضع، عبر أمثلة مختارة من كتابنا، جرّدة دقيقة لمعانيها. ثمة هنا تطبيق حازم للصيغة، وأنموذج للأعمال الضخمة التي ستجرى في المستقبل بمعونة هذه الأداة الدقيقة والمقتدرة للعلوم الحديثة.

لكن أيّة انطلاقة تلك التي أعطاهها لمرحلتنا! إنّنا ما نزال بعيدين عن تصوّر طول الطريق الذي قطعه، ولا نرى بعد أنّ المنهج الوضعي قد تقدّم تدريجياً عبر كلّ نشاطنا الإنساني. ففي السياسة، يتعاضم تطبيقه، وسيقوم ببناء فرنسا من جديد، إذا ما تركته حماقة الرجال ومطامعهم يفعل ذلك. وفي الأدب، يتمثّل المنهج في هذه الطبيعيّة، التي غالباً ما تحدّث عنها، والتي يتظاهر بعضهم بعدم سماع صوتها. عند هذه النقطة،

أشير إلى التحديد الذي يعطيه لـ *ليتره* لمفردة «مخيّلة» *imagination*: «إنّها الملكة التي نتمتع بها لتتذكر بحيوية ونرى بصورة من الصوّر الأشياء التي لم تعد تحت أبصارنا». إنّ هذين السطرين يقبلان كلّ الأفكار الأدبية المقبولة؛ وهما يُجَلِّان الوثائق المستدعاة والمصنّفة محلّ الحكاية والتخييل، هزلياً كان أو غنائيّاً. ولم أقل أنا قطُّ أيّ شيء آخر سوى هذا، ولم أطلب دائماً إلاّ بالاستناد إلى الوقائع، وبدراسة حقيقة الكائنات والأشياء.

وفي النهاية، كان اللقاء الموفق يتمثل في كون هذا العقل الرائع حظيَ بشخصيّة متوازنة، وبعيدة عن الرذائل. كان لـ *ليتره* حكيماً. وكان من الضروريّ رؤية دهشة سانت بوف، ذلك الشهوانيّ، حيال هذا الرجل العفيف، الذي تنسك داخل العِلْم. كان سانت بوف يقول: «ما تريدون؟ لا يحتاج لـ *ليتره* إلى أيّ شيء، لأنّه قادر على كلّ شيء». لقد أصبحت هذه النزاهة العالية حجةً ثمينة إزاء بعض الهجومات. ذلك هو العمل، وتلك هي الأخلاق، المتجسّدة في معلّمنا، نحن الذين يغطّينا بعضهم بالوحد. وهكذا ترون بوضوح أنّ الإنسان النزيه ليس بحاجة إلى الجنون الغنائيّ! ولتضعوا، الآن، فيكتور هوغو وإميل لـ *ليتره* جنباً إلى جنب. لا شك أنّي أضع في الأوّل الشاعر جانباً؛ فمؤلّف «أوراق الخريف» *Les Feuilles d'automne* و«أسطورة العصور» هو أكبر شعرائنا الغنائيّين؛ كتبت هذا عشرين مرّة، وأكرّره مرّة أخرى. لكنني أتحدّث عن المفكر، المعلّم؛ وبالتالي أردّ على أولئك الذين يرغبون في جعل فيكتور هوغو عبقرية عالميّة، ورجل العصر. الحال إنّ هذا الادّعاء يغدو مضحكاً إذا ما قارنناه بإميل لـ *ليتره*.

وما هما وجهاً لوجه: هوغو بمكائنه البلاغية الضخمة، وإسرافه في استخدام الكلمات، وأفكاره المضطربة، وتصنّعه المستمر، وعباءته

عباءة النبيّ الزائف، ومراوحته في المكان ذاته وسط المفردات الطنّانة، وإنسانيّته الختامية لشيخ عجوز؛ وليتريه بأعماله العظيمة أعمال منطقيّ رائع، واستقامة منهجه، ووحدة عمله ووضوحه، وتواضعه وبساطته، بساطة عامل يربطه شغف الحقيقة بالأرض، والتقدّم الحقيقيّ في كلّ واحد من أعماله، التي تحملنا نحو المستقبل.

أسأل بلا انفعال، أسأل أولئك الذين يتمتّعون بحسن نيّة: من هو بين الاثنين المفكّر الفريد، ومن منهما رجل العصر؟ أجل، لتقولوا لي هل يتجسّد عصرنا العلميّ في الشاعر الغنائيّ، الذي يريد تكرار صنيع أشعيا، أم في العالم الذي يوسّع وينظّم معارفنا، باعتياده المنهج الوضعيّ. ألا يشكّل الثاني عقلاً موسوعيّاً؟ ألا نلاحظ أنّ كلّ عمله يركّز على نفيه لعمل الأول؟ فالعلم والوحي، أو المذهبان الوضعيّ والرومنطقيّ، لا يمكنهما التعايش؛ لذلك ينهي أحدهما الآخر. هذا يقتل ذلك.

لقد تمّنت، في مقالتي الأخيرة، أن يكون هناك كالفان<sup>(1)</sup> Calvin للمدرسة الوضعيّة، أي مبشّر، داعية للحقائق العلميّة. من هو ذلك الرجل، الذي كان بإمكانه لعب هذا الدور أفضل من ليتريه؟ فهو كان يتمتّع بعقل واسع، وبمعرفة شاملة: الوحيد الذي كان له الحقّ في الحديث باسم الوقائع، ونشر الإنجيل الجديد للحقائق المبرهن عليها. ما الذي كان يعوزه إذن، لينطلق كمبشّر، ثمّ يشرع بتعليم الشعوب؟ من المحزن القول إنّ ما كان يعوزه هو نوع من التصنّع، كذلك الذي يقوم به الممثلون الكبار عندما يمثّلون مآسينا الإنسانيّة. لقد كان شديد التدقيق، ومنغمراً للغاية في احترامه للحقيقة، لذا لم يغامر بوضع استنتاجاته الأخيرة. حينها

(1) جان كالفان (1509-1564): لاهوتيّ ومصّحح سويسريّ وأحد أهمّ وجوه الإصلاح البروتستانتيّ في القرن السادس عشر، له مذهب يحمل اسمه: «الكالفينيّة».



نخاطب البشر ينبغي دائماً أن نحسب حساب الكذب، وهناك حتى في الإيمان الكامل حاجة للتمثيل. وبحكم كراهيته للفرضيات والخلاصات التركيبية، لم يكن بمقدور ليتريه إلا أن يكون رجل دراسة.

عندما كنت أفكر فيه، كنت أشعر بالأسف على احتجابه الإرادي. لكنني اليوم أحبه في خياره هذا، عاكفاً على عمله العملاق. لقد امتثل لضرورات عمله التطبيقي، وكان يهتئ مثلاً، ويأتينا بمواد. ليس هناك ما يجعل المرء متواضعاً كالعلم، عندما ينغمس فيه بمثل هذا الاهتمام بالدقة. نتعلم فيه الصبر، ونشعر بلا جدوى المساجلات، ونسير بحذر متعاطف، ونؤجل الاستنتاجات النهائية إلى الغد. لذا فإننا، نحن الذين لا نعرف أي شيء بالمقارنة بليتريه، لأننا لسنا سوى كتاب تعذبهم الرغبة في المعرفة وتشكيل منهج، علينا الانحناء أمام خلوة واحد من أقوى عقول هذا القرن. وكنا على خطأ عندما كنا نرغب في رؤيته وهو يقدم نفسه رسولاً، وسط مجتمعنا المضطرب. لقد تغيرت الأزمنة، وصار رسل العلوم رجالاً يعملون في مكاتبهم. والآن ستقوم أعمال ليتريه بالتبشير ونشر الكلام السديد.

من جانب آخر، لا يشكل داروين، ولا أوغست كونت، ولا كلود برنار، حتى لا نذكر غيرهم، الحقيقة برمتها. فكل واحد منهم يساهم بعقله، ويترك عمله، الذي يستخرج منه رجال المستقبل صفحاته السليمة والحقائق المبرهن عليها. ومن هذا القطار المتواصل يحدث التقدّم. لقد كان ليتريه رجل العصر، لأنه جسّد عبره متطلبات اليقين العلمي، كما اشتغل بكلّ قواه من أجل أن يحلّ المنهج الوضعي محلّ المنهجين اللاهوتي والرومنطقي. في مثل هذه الحالة، كيف يمكن اعتبار فيكتور هوغو رجلاً للعصر، هو الذي عاد إلى كلّ أشكال استشباكات القرون

الوسطى، والذي قوى الأسطورة وجعل الفرضيات أكثر ضبابية؟ لقد كانت مساهمته في تشكيل الحقيقة ضعيفة جداً، حتى أن أبناءنا لن يتمكنوا من الحصول على تقدم مؤكد من أعماله. لقد تغنى بفرح الإنسانية، وذلك كافٍ بطبيعة الحال، بيد أن صنيعه يتوقف عند هذه النقطة.

أدعو الشبيبة الفرنسية إلى تأمل هذه الأشياء. فمستقبل الأمة يعتمد عليها. هناك طريقان يفتحان: فمن جانب، أخطاء الغنائية، ومن الجانب الآخر، يقينات المدرسة الوضعية أو الطبيعية، كما يجلو لكم تسميتها. هل ترغب الشبيبة في أن تكون جزءاً من الماضي؟ أم أنها تريد السير نحو المستقبل؟ عليها أن تحكم، فمن ناحية، هناك الجيل القوي الذي كبر باقتفائه خطوات ليريه، ومن الناحية الأخرى، هناك متخلفو الرومنطيقية، الذين يُحملون في الظل الضخم لفتكور هوغو.

## كلمة وداع<sup>(1)</sup>

ها أنا أصل إلى النهاية. لقد وعدت نفسي بالنضال هنا خلال عام، وأعتقد الآن أنّ ذلك كان كافياً.

حينما قبلت بالدعوة الكريمة لصحيفة «الفيغارو»، كانت فكري هي الدفاع أمام الجمهور الواسع، عبر المنبر الصحفي الأكثر دوتياً، عن بضع أفكار بسيطة ومعدودة، عزيزة عليّ. وشعوري هو أنّ أنتصار فكرة واحدة يتطلّب حياة امرئ بكاملها. لكن لا بدّ من أخذ اشتراطات الصحيفة في نظر الاعتبار. كما لا أفضل، من أجل نجاح قضيتي، تكرار نفسي، ما دمت قد قلت بصورة عامة كلّ ما كان لديّ لأقوله.

كان موقفي صعباً، لا سيّما وأنني، حول جميع الأشياء، جئت إلى هذا المكان بأراء تتناقض مع آراء زملائي. فلم تكن لدينا، لا في الدين ولا في الفلسفة، لا في الأدب ولا في السياسة، طريقة النظر نفسها. ولقد بذلت جهوداً لكي لا أجرح أحداً، وأنا سعيد بلوغي نهاية مهمتي، دون أيّ انزلاق لقلمي يعود عليّ بالتّدم. ويمكنني الاعتراف الآن بأنني كنت أخشى نفسي أكثر مما أخشى الآخرين، ذلك أنّه لم يكن أمراً هيناً الاستمرار بهذه الحملة (٢)، وسط العديد من الحساسيات، ولقد وجدت

(1) هذه هي المقالة الأخيرة التي كتبها زولا في جريدة «الفيغارو» الفرنسيّة *Le Figaro*.

(2) هذه السنة التي كرسها زولا للكتابة في الأدب والسياسة والمجتمع في صحيفة «الفيغارو» سمّاها «حملة» *Campagne* وجمع أغلب مقالاته المكتوبة إبّانها في كتاب منحه هذه الكلمة عنواناً. وكبنا أشرنا إليه في مقدّمة محرّر السلسلة، أغلب مقالات القسم الحاليّ من هذا الكتاب مستقاة من هذه المجموعة.

عوناً كبيراً في تعاطف رؤوساء تحرير هذه الصحيفة معي.

لقد جرى كل شيء بصورة طيبة إذن، وذلك ما يفرحني. ويكفيني، كما أسفلت، أن تكون تلك الطبيعية، التي يعدها النقّاد والصحافيون شيئاً مربعاً، ومجرد عفونة، قد كشفت هنا عن يديها النظيفتين، وعن همها المتعلّق بكرامة الأدب، وحبّها للحسّ السليم والحقيقة. كنت أرغب ببساطة في طرح أوراق الدعوى من خلال «الفيغارو». هؤلاء نحن، وأولئك خصومنا. وعليكم أن تنطقوا بحكمكم.

في السياسة، عبرت عن كلّ كراهيتي لتلك التفاهة الضابجة، والطموحات المستشيطة التي ترضي شهواتها على حساب استقرار البلاد. وقد لامني البعض قائلين إنني كنت عنيفاً. هل ذهبت بعيداً حقاً؟ هل يمكن أن يخطئ القراء بخصوص حقيقة مشاعري؟

لم تكن الجمهورية موضع اتهام في نقاشاتي. فأنا أعتقد أنّها الحكومة الوحيدة العادلة والممكنة. وما كان يصيبنني دائماً بالغثيان هو وضاعة بعض الرجال وحمّاقتهم. أنا لست سياسياً، ولا أسعى لمدارة أيّ حزب، كما يمكنني أن أجادل جميع صغار الساسة في ما يفعلون؛ وإذا ما تمّ اتّهامي بأنّي قد وّجّهت ضربة للجمهورية، لأنّي وّجّهت ضربتي لأولئك الذين يوسّخونها أو يفترسونها، فسوف أردّ بالقول إنّ من الأفضل للجمهورية أن تغسل وجهها وتمسّط شعرها كلّ صباح. فعندما تكون السلطة هي طموح الفرد، سيقوم بلا شكّ بالتغطية على أمراض من يشعر هو بالحاجة إليهم؛ لكن عندما يعيش وحيداً وحرّاً، هل عليه القبول بأولئك المرضى والعجزة؟ سيكون من مصلحة البلد التخلّص من سيظرتهم.

صحيح أن تطوّر الديمقراطية يفرض نفسه، وسيكون من الحماقة الادّعاء بتعطيل حركة التاريخ. نحن نتعرّض لكوارث حتمية، ولا

يمكننا سوى التعبير عن أسفنا بأننا لم نولد في عصر أكثر استقراراً، في واحدة من تلك الفترات المتوازنة، حينما يكون المجتمع قد ترسّخ، لزمن ما، عبر صيغة حُكم. لكن إذا كان مجتمعنا في حراك جديد، وإذا ما كان علينا أن نقبل بمتاعب الطريق، هل يشكل ذلك سبباً يجعلنا نتحمّل، أثناء التدافع، المزيد من إزعاجات الحمقى والأغبياء، الذين يسعون لتسمين كروشهم على حساب تعاسة الجماهير؟ هنا يكمن باعث غضبي، أي في تكاثر المتطقلين هذا، وفي هذه الضجّة التي تصمّ الآذان، وفي المشهد المخزي لشعب عظيم يدع لرجال بلا موهبة فرصة افتراسه، أولئك الرجال الذين لا يسعون إلا لإشباع الجوع المرعب لطموحهم المخيّب دائماً. ربّما كان على الموج أن يأتي بالزبد هذا في كلّ فيضان اجتماعي. كما لا بدّ من خيرة لتحطيم العوالم القديمة. ومع ذلك، يستحوذ علينا الاستهجان من الداخل: يشكّ المرء ويودّ أن تكون العبقريّة وحدها من يصنع القرون القادمة.

ذلك ما جعلني أنادي جهاراً بأولوية الآداب. فهي وحدها تسود أبداً. كما أنّها مطلقة، بينما السياسة نسبيّة. لقد اكتسب رجال السياسة، في أزمنتنا المضطربة هذه، وبسبب الفرع الذي تشعر به الأمة، أهميّة مفرطة وغير سليمة، ينبغي الحدّ منها. هذه الدمى التي لا تدوم إلا ساعة، هذه الأدوات غير الواعية أغلب الأحيان للنتائج التي لم تكن تتوقّعها، لا بدّ من إرجاعها إلى مستواها، إذا لم نكن نرغب في أن يفسد البلد أمام استعراضاتها. كلّاً، ليس السياسيّون كلّ شيء! وهم لا يمسكون بالمرحلة بأيديهم، ذلك أنّ المرحلة هي في أيدي العلماء والكتّاب! تلك هي الصرخة التي أودّ دائماً إسماها، أعلى من صخب السياسة الحاليّة. ستلاشى ضجّتكم، وتبقى أعمالنا. أنتم لا شيء، ونحن الكلّ. وحتى

لو بقيت الوحيد الذي يطلق هذه الصرخة، فسوف أصرخها دائماً، دون خشية من أن يكون صراخي أقوى من اللزوم، لأنّي مُتيقّن من عملي الجيّد ومن عدمكم النهائي.

لقد استغرب البعض قسوتي إزاء السيّد رانك Ranc، على سبيل المثال. لكنّي هاجمته ببساطة لأنّه يجسد ذلك الرجل السياسيّ الذي جرى تقديمه لمُدّة عشرين عاماً باعتبارهِ رجلاً جسوراً، فيما كان ينتقل من إخفاق إلى آخر. إنّه فاشل روائياً وصحفيّاً، لا تميّز عنده، فنحن نعرف أكثر من عشرين أو ثلاثين كاتباً سياسياً أفضل منه. وهو لم يفعل أيّ شيء لا بما هو إداريّ ولا باعتبارهِ سياسياً. أنا لا أقول إنّه غيبيّ تماماً، لكن لو كان يتمتّع بموهبة حقّاً، لكانت حالته محزنة أكثر. هل هذا واحد من رجالكم المهمّين؟ لا مجال للشكّ في أنّه لو لم يكن غامبيتا وراءه، لما كان هناك من يقرأ مقالاته، التي نفتش بين سطورها عن أفكار سيّده وحدها. ولو لم يكن غامبيتا وراءه، لما تمّ انتخابه عمدة للدائرة التاسعة في باريس، التي مثل فيها دور الكائن الضروريّ. كما لا أعرف ما إذا كان قد حافظ على شيء من شخصيّته، في زاوية ما من جمجمته؛ لأنّه حالياً ليس أكثر من انعكاس لسواه، ولا يمكنه أن يكون إلّا بهذه الصفة. من جانب آخر، وما دام قد أصبح نائباً، أمل أن يصبح حقّاً ذلك الرجل الذي يقف خارج الصفّ، الذي يبشّر به أصدقاؤه منذ وقت طويل. ما كنّا سنطالبه بالإعراب عن عبقرية لو لم تكن أبواق رفاقه اليعاقبة تَعِدنا بها باسمه. وسيخطئ إذا ما أحجم عن ذلك طويلاً.

لنأخذ السيّد غامبيتا<sup>(1)</sup> نفسه. لا شكّ أنه حقّق انتصاراً، وحصل على

---

(1) ليون غامبيتا Léon Gambetta (1838-1882): سياسيّ فرنسيّ وأحد أهمّ وجوه الجمهورية الفرنسية الثالثة، سبق ذكره.

المجد. لقد قبضت السياسة على هذا الرجل ووضعت في القمّة. وها هو يملأ فرنسا بالضجّة. ما أهميّة ذلك! لو كان فطناً، لساوره الشكّ. لقد قدّمته صحيفته، «الجمهورية الفرنسية» *La République Française*، في هذه الأيام، كما أعتقد، لكي تفسّر سبب شهرته، أقول قدّمته كنوع من صنم يجسّد للبلد الإصلاح الموقّق والحسّ السليم وشجاعة حكومة مثالية. إنّ هذه الصورة صحيحة تماماً، بيد أنّها تظلّ مقلقة بالنسبة للصنم نفسه. ثمة قصّة تحكى عن فلاحين يسوا من أن يجلب لهم قدّيسهم الأمطار رغم كلّ ابتهالاتهم له، فألقوا به في النهر وقد علّقوا حجراً برقبته. ما الذي ستفعله الأمة، إذا ما اكتشفت يوماً أنّ السيّد غامبيتا لا يوجّه عناصر الطبيعة؟ ذلك أنّ الصنم، كلّ صنم، هو هذا: صنم خشبيّ تحت طلاوة ذهبيّة، لا قوّة لديه ولا معرفة، كما أنّه محروم من العبقرية التي ينسبونها له.

إنّ المخلوقات الحاليّة للسيّد غامبيتا تنهمر عليه بالسياسة العلميّة. لا شيء أفضل من هذا، لكنّ المزعج هو أنّ هذه السياسة العلميّة تأتي بعد إخفاقه في شارون<sup>(1)</sup> Charonne. يحقّق غامبيتا الآن تطوراً محتمّاً، تملية ضرورة طموحاته الشخصيّة، لكنّه لا يركز على أفكار صلبة، ومحدّدة سلفاً. ذلك أنّ الوقائع قد قامت، بالرغم منه، بالتعجيل بالتجربة التي كان هو يرغب في تأخيرها. سنشهد، إذن، هذه التجربة، وحينها فقط نحكم على السيّد غامبيتا، ما دامت الأمة لم ترّ فيه حتّى الآن، بباعث من ذلك السراب الذي يعزو للرجال صفة العبقرية التي لا يملكونها، أقول

(1) إشارة إلى اللقاء الجماهيريّ الذي انعقد في حارة شارون Charonne بباريس في 16 أغسطس 1881، أي قبل كتابة زولا لهذه المقالة بأسابيع، وتعرّض فيه غامبيتا لصفير الجمهور واضطرّ إلى مغادرة القاعة قبل الانتهاء من خطبته. وكان اللقاء قد عُقد ليعرض فيه غامبيتا برنامجه السياسيّ قبيل انتخابات 21 أغسطس 1881.

لم تر فيه سوى حاجاتها وآمالها. لقد دقت الساعة التي ينبغي عليه فيها البرهنة على أنه ذلك الرجل العظيم الذي وعدونا به، وهي ساعة مرعبة، ينهار فيها غالباً كل شيء، على الأرضية المقيتة للسياسة.

أجل، هي ساعة يخرّ فيها المنتصرون أنفسهم أحياناً على الحصى. وحدها العلوم والآداب مؤكدة، وتمتّع بالزمان والمكان. وإذا ما كان يلزم رجل يكرّر قول هذه الحقيقة، فسأكون أنا من يلعب هذا الدور ولن أعجز عن القيام به.

في الأدب، أصررتُ على ذلك التطور العظيم للطبيعية، التي غيرت في عصرنا، بانطلاقها من العلم في القرن الأخير، التاريخ والنقد والرواية والمسرح. إنّ عمل مرحلتنا الرائع يكمن برمته هنا. فكلّ مجتمع جديد يحمل معه أدباً جديداً. وقد حدّد مجتمعنا الديمقراطيّ هذه الحركة التي انطلقت من روسو، مروراً ببلزاك، لكي تصل إلى أعمالنا الوضعية والتجريبية اليوم.

علينا فهم فكرة التقدّم الحاصل في الأدب. فإذا ما أخذنا العبقرية الإنسانية بحدّ ذاتها، فسيكون من الواضح أنّ شخصية الفنان لا تتطور عبر العصور. فهو ميروس، في بداية العالم، يتمتّع بنفس العبقرية التي يتمتّع بها شكسبير. كما لا يمكننا تنمية العقل الإنسانيّ من أجل أن تشتدّ وتتعاظم فيه القوّة الإبداعية؛ أو على الأقل ليس هناك أية واقعة تبرهن على أنّنا اليوم أصبحنا قادرين على تحقيق روائع أدبية وفنية أكثر مما حصل في الأزمنة الإغريقية واللاتينية. لكنّ ما يتقدّم، بصورة مؤكّدة، هو الوسائل المادّية للتعبير والمعارف الدقيقة عن الإنسان والطبيعة.

ولننظر إلى الموسيقى، فهي تقدّم لنا مثلاً مدهشاً وحاسماً. ربّما كان لوليّ Lulli ورامو Rameau وغيرهما لهم العبقرية ذاتها التي يتمتّع بها



بيتهوفن ومايربير Meyerbeer. لماذا تبدو لنا إذن أعمالهم اليوم فارغة، طفولية، ولا تثير سوى الفضول من زاوية النظر إلى ما هو عتيق؟ ذلك أنّ هناك، في الموسيقى، الجانب التقنيّ، والصيغ العلمية التي تطوّرت كثيراً. لذا فإنّ العبقرية الموسيقية لم تتوسّع، غير أنّ العلم وضع في خدمة العبقرية الموسيقية وسائل تعبير لا تني تتعاضد في قوّتها، أتاحت له تطوير الأعمال بسعة لا يمكن مقارنتها بسواها.

من وجهة النظر هذه، ليس هناك ما يعلّمنا أكثر من تاريخ الموسيقى. فهنا نلاحظ التقدّم الذي حمله العلم، خطوة بعد خطوة، عبر قرنين، في حقل من حقول الفنّ. كما حقّق تشغيل الجوقة الموسيقية خاصّة تطوراً عظيماً، من الكمنجات المعدادة التي كانت ترافق موسيقى لولي إلى الآلات التي لا حصر لها عند فاغنر Wagner. أعلم أنّ معارفنا الجديدة لا يبدو أنّها قد حقّقت التقدّم ذاته في الفنون الأخرى، كالرسم مثلاً؛ لكن لو تجسّم رسّامونا عناء أن يصبحوا كيميائيين، بدل أن يلجأوا إلى رجال الصناعة من أجل الحصول على ألوانهم، فمن يدري! ربّما حصلوا على نتائج قويّة، بفضل الاستخدام المدروس للموادّ المستعملة؟ من ناحية أخرى، وبالنسبة للرسم، هناك تقدّم آخر، إلى جانب تقدّم وسائل التعبير: تقدّم العقل التحليليّ، والرؤية الأكثر وضوحاً وإنسانيةً للأنموذج، وتلك الصيغة الطبيعيّة التي حوّلت مدرستنا، والتي ستحقّق عظمتها عمّا قريب.

أمّا في الأدب فإنّ الوضع اليوم هو ذاته. قد لا يكون من أهميّة إذا ما صارت أفلامنا ومحابرنا اليوم أفضل من الماضي. ومن جهة أخرى، لم تصبح لغتنا أداة أكثر طواعية، بل فقط أصبحت المعاجم أكثر ثراءً، ومنحت الأسلوب ليونة وألقاً أكبر. لكنّ ما تقدّم فعلاً وجاءنا بالصيغة

الجديدة، الدائمة التوسع، هو التحليل الدقيق للكائنات والأشياء، والمنهج العلمي المطبق على دراساتها الأدبية. وإذا كانت الطبيعة تشكل ميداننا، فعلينا فهم نوعية الصلابة التي ينبغي أن تتمتع بها أعمالنا، حين يكشف لنا العلم عن وجه تلك الطبيعة وآلياتها دون قناع. حينها نكون نحن السادة، ونمسك بأيدينا بخيوط الحياة، كما نتمكن من إعادة تناول جميع المواضيع القديمة، لكي نحللها من جديد، انطلاقاً من وثائق لا تحوم حولها الشكوك، تأتي بها المعاينة والتجربة.

تلك هي الصيغة الطبيعية، التي حملها لنا التطور الاجتماعي لعصرنا. ولا شك أنها تتفوق، بصفتها صيغة، على الصيغتين الكلاسيكية والرومنطيقية، اللتين جاءت هي منطقياً بعدهما. وأعتقد أنه إذا ما ولد اليوم مبدع بعقريّة متكافئة مع عقريّة هوميروس أو شكسبير، فسوف يجد إطاراً أوسع وأكثر صلابة، فيخلف أعمالاً أكبر من أعمالهما؛ وفي مطلق الأحوال، ستكون أعماله أكثر حقيقيّة، وستقول لنا أشياء كثيرة عن العالم والإنسان.

لقد حاولت إذن، على صعيد الأدب، توضيح الصيغة الطبيعية والبرهنة على القوّة التي تفرض بها نفسها، مع مراعاة دور شخصيّة الكاتب. ومصدر كآبتي الوحيد متأّت من كوني التقيت بفيكتور هوغو في طريقي، دون أن أتمكن من الكذب كالآخرين. إنّ منطق حملتي نفسه هو الذي جعلني أتكلّم وأقول أيّ حطام مريب خلفته الكاتدرائية الرومنطيقية على أرضيتنا الثقافية. من المؤكّد أنني وجهت للخصم ضربة على رأسه. فعندما يصبح الجميع قادرين على القول بصوت عالٍ إنّ فيكتور هوغو هو شاعر غنائيّ رائع فحسب، وعندما يكفّ الجميع عن إناطة قرننا بكامله به، باعتباره فيلسوفاً ومفكراً، حينئذٍ ستنتصر الطبيعة،

وتبدأ أمام الملامح مرحلة أدبية جديدة. ذلك ما كنت أرغب في الإشارة إليه، لكن، من جانب آخر، دون أمل مفرط في تسريع حركة الزمن.

هذا هو وداعي. لكن علي الاعتراف، في اللحظة التي أضع فيها سيفي الكبير في غمده، بأيّ أشعر بأسف على تلك المعركة، بالرغم من المتاعب وصنوف القرف التي غالباً ما حملتها إليّ.

منذ أكثر من خمسة عشر عاماً وأنا أقاتل عبر الصحافة. كان عليّ، أولاً، كسب رزقي اليوميّ فيها، بمشقة كبيرة؛ وأعتقد أنني وضعت يدي في كلّ أنواع العمل، من الوقائع اليومية حتّى رسائل مجلّسي الشيوخ والنواب. وفي وقت لاحق، عندما أصبحت قادراً على العيش من كتبي، بقيت في المعركة، بحكم الحماس للنضال. لقد شعرت بأيّ وحيد، ولذلك قرّرت الدفاع عن نفسي بنفسي؛ وطالما بقيت على مثل ذلك النشاط، كان النصر بيدوليّ مؤكداً. كما أنّ الهجمات الأكثر سعاراً قد ألهبني وزادتني شجاعة. أجهل، حتّى هذه الساعة، ما إذا كان التكتيك الذي اتّبعتّه جيّداً؛ لكنني على الأقلّ غنمتُ الكثير إذ عرفتُ الصحافة عن قرب. لقد كان الكتاب الأكبر منّي سنّاً، من المشاهير، يوجهون لها النقد اللاذع أمامي، والالتهامات المرعبة: أنّها قتلت الأدب، وأنّها تخرج اللغة في الحضيض، كما أنّها الوكيل الديمقراطيّ للحماقة الشاملة. أتجاوز كلّ ذلك، وما هو أكثر ضراوة منه. كنت أصغي، وأقول في نفسي إنهم إذا كانوا يتحدثون عنها بمثل تلك الضغينة، فلاّتهم لا يعرفونها؛ وذلك لا لأنّها بريئة من كلّ المساوئ التي يتهمونها بها، بل لأنّها جوانبها القويّة، كما أنّها تقدم تعويضات كبيرة. ينبغي على المرء التألّم طويلاً منها وجعلها تستهلكه، لكي يفهمها ويحبّها.

سأقول لكلّ كاتب شابّ يطلب نصيحتي: «لتقذف بنفسك بكلّ

حماس في الصحافة، كما يلقي المرء نفسه في الماء لكي يتعلّم السباحة». إنَّها المدرسة الرجولية الوحيدة، في هذه الساعة. عبرها نحتك بالرجال وتسمّر بشرتنا. وفيها أيضاً، من وجهة النظر الخاصّة المتعلّقة بالمهنة، يمكن للمرء صهر أسلوبه على السندان المرعب لمقاله اليوميّ. أعرف جيّداً أنّ بعضهم يتّهمون الصحافة بكونها تُفرغ الناس، وتحرفهم عن الدراسات الجادّة والطموحات الأدبية الأسمى. أكيد أنّها تفرغ أولئك الذين تخلو بطونهم من أيّ شيء، وتستوقف الكسالى وذوي العقول المتحجّرة، الذين يكفي طموحهم بسهولة بالقليل. لكن ما أهميّة ذلك! أنا لا أتحدّث عن التافهين، فهؤلاء يبقون في وحل الصحافة، كما كان لهم أن يبقوا في وحل التجارة أو الكتابة العديلة. أنا أتحدّث عن الأقوياء، أولئك الذين يشتغلون ويطمحون. ليدخل هؤلاء بلا خوف في الصحافة: سيعودون منها كما يعود الجنود من حملة عسكرية، وقد تصلّبوا، والجروح تغطيهم، وصاروا أسياداً لمهنتهم وللرجال أيضاً.

ألم يجتز أفضلنا هذا الامتحان؟ نحن جميعاً أبناء الصحافة، ومنها حصلنا على أولى رتبنا. إنَّها هي التي أرهفت أسلوبنا وقدمت لنا غالبية وثائقنا. وما على المرء إلا أن يكون عوده صلباً، لكي يستخدمها، بدلاً من تركها تستخدمه. فهي مطالبة بحمل هذا الذي يارسها.

من ناحية أخرى، هذه دروس عملية يدفع ثمنها غالباً من هم أكثر نشاطاً. أنا أتكلّم عني، أنا الذي غالباً ما لعنتها، لقسوة جروحها الدامية. وكم هي عدد المرات التي فوجئت فيها بنفسني وأنا أتخذ منها موقف أولئك الذين يكبرونني بالسّن ذاته! كانت مهنة الصحافة تبدو لي أنّذ آخر المهن وأدناها؛ وكان من الأفضل جمع الوحل من الشوارع، تكسير الحجارة، أو ممارسة أعمال خشنة ومخزية. وكانت تلك الشكاوى تعاودني في كلّ مرّة

أشعر فيها بضيق في قلبي وحنجرتي، أمام قذارة أكتشفها بصورة مباغة. ففي الصحافة، يحدث أحياناً أن يسقط الواحد على مستنقع من الأغبياء وذوي النيات السيئة. ذلك هو الجانب القبيح والذي لا يمكن تفاديه. فيه يتوسخ الإنسان، يعضه الآخرون، ويتم افتراسه، دون أن يتمكن من أن يقرّر ما إذا كان عليه مهاجمة الحماقة أو فظاظة البشر. في أيام كتلك، تبدو العدالة ميتة إلى الأبد، ويحلم المرء بنفي نفسه داخل مكتب عمل مغلق تماماً، حيث لا تدخل أية ضجة من الخارج، ليكتب بسلام، بعيداً عن الرجال، نصوصاً منزّهة من كلّ نفعيّة.

لكنّ الغضب والاشمئزاز يمرّان، وتبقى الصحافة تتمتع بالقوّة الكاملة. نعود إليها كما يعود الرجل إلى عشيقته القديمة. الصحافة هي الحياة، الفعل، ما يُسكر المرء وما يحقق الانتصار. وعندما يتركها أحدنا، لا يمكنه أن يقسم بأنّ هذا سيكون إلى الأبد، لأنّها قوّة يشعر بالحاجة إليها ما إن يقيس المسافة التي باتت تفصله عنها. يمكن أن تتسبّب للمرء بمهانة، أو تكون غبيّة وكاذبة في غالب الأوقات، بيد أنّ ذلك لا يمنعها من أن تكون واحدة من الأدوات الأكثر نشاطاً وفاعلية في العصر. وكلّ من يضع نفسه بشجاعة في خدمة هذا العصر عليه ألاّ يحمل حياها ضعيفة، لا بل أن يعود إليها ليطلبها بأسحلة، كلّما اقتضت ضرورة المعركة.